

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
TEATRU
MUZICĂ
CINEMATOGRAFIE

2
1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil* ;
PROF. MARCEL BREAZU; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD.
ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-
MURGESCU; AMELIA PAVEL — *secretar științific de redac-*
ție ; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor res-*
ponsabil adjunct ; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL
VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii
Socialiste România

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv., pe anul 1967.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.
Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite Comitetului de redacție al revistei, pe adresa:
Calea Victoriei, 11, București

APARE DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tom. 13

nr. 2

S U M A R

	Pag.
Tradiții de cercetare în istoriografia, critica teatrală și muzicologia românească (Olga Flegont: Istoriografia și critica teatrală; Liliana Firca: Muzicologie)	107

S T U D I I

MIRCEA MANCAȘ	Victor Ion Popa, omul de teatru — 20 de ani de la moartea sa	119
ANCA COSTA-FORU,	Maria Ventura	129
ANA MARIA POPESCU,	Probleme actuale ale comediei originale românești diversitate de stiluri — eroul pozitiv de comedie	141
ELENA ZOTTOVICEANU,	Nicolae Iorga despre muzica românească	147
LUCIA ALEXANDRESCU,	Aspecte din activitatea muzicală a lui D. G. Kiriace..	153

N O T E Ș I D O C U M E N T E

PAUL PĂLTĂNEA,	Un teatru de operă italian la Galați între anii 1853—1857	159
VENTURIA BIROU,	Un prieten al lui Eminescu, violonistul Thomiță Micheru la Timișoara	163
E. VOICULESCU,	Elena Văcărescu și cinematograful	165

R E C E N Z I I

Richard Southern: The Seven Ages of the Theatre (Simion Alterescu)	167
Edward Gordon Craig în interpretarea lui Denis Bablet (Lila Elian)	170
Victor Bumbești, Paul Gusty (Lila Elian)	172
Unele probleme ale dramaturgiei contemporane și ale spectacolului modern în Theater heute (Margareta Alexandrescu)	174
Studii de muzicologie (Mircea Voicana și Lucia Alexandrescu)	176
B. Kotlearov, George Enescu (Nina Turcu)	182
CRONICĂ	185
CĂRȚI — REVISTE	187
INDEX ALFABETIC	189

TRADIȚII DE CERCETARE ÎN ISTORIOGRAFIA, CRITICA TEATRALĂ ȘI MUZICOLOGIA ROMÂNEASCĂ

In secolul al XIX-lea teatrul românesc a fost un centru de polarizare a activității intelectuale în acțiunea de desăvârșire a culturii naționale. Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, Ion Heliade Rădulescu, C. A. Rosetti, Cezar Boliac, Al. Russo și Costache Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Nicolae Filimon, Alexandru Odobescu și Ion Ghica, Hasdeu, Eminescu și Ion Luca Caragiale, toți sau aproape toți intelectualii români din secolul al XIX-lea, actori, poeți și dramaturgi, istorici, scriitori, au făurit patrimoniul culturii teatrale românești. Și această tradiție s-a perpetuat și în secolul XX. Spectacolul teatral stîrnește spiritul critic, de la cea mai rudimentară reacție pînă la vocația actului critic de «a descoperi în fapte structuri noi, inedite»¹. Cartea de istorie, paginile de critică și teorie teatrală s-au strîns cu timpul în documente răzlețe, articole de gazetă, tomuri. Este cuprinsă în ele tradiția de cercetare a istoriografiei și criticii teatrale românești, pasiunea pentru teatru a înaintașilor, de la primele începuturi sub semnul căutării adevărului și autenticității în artă.

În *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi* (1845), Costache Caragiali ține un mic curs de artă dramatică, al unui actor către actori, pentru adevăr și autenticitate pe scenă: «totul este pe cît poate un actor să se păzească de o prefacere; atunci careva izbutește în rolul său, cînd face publicul a uita persoana sa și a-l videa în aceea a rolului său . . . », cînd «uitîndu-se pre sine, să îmbracă chiar pînă-n suflet cu atingerile persoanei ce înfățișază». Și tot pentru adevărul și autenticitatea cu care trebuie să fie reflectate în teatru realitățile românești, Nicolae Filimon arată erorile de loc și de timp din spectacolul în care «se pune în mîna babei Hîrcei bagheta lui Nostradamus, pe care o maniază ca magii Hal-deiei sau ca ai Europei din Secolul de mijloc, scoțînd ca și dînșii turme de demoni îmbrăcați în chembrică neagră . . . »². Istoria vine în urmă, la sfîrșitul secolului al XIX-lea; consemnează, descrie, reconstituie, sistematizează și — mai ales —, pe același făgaș cu critica teatrală, atrage în sfera de influență a teatrului învățați și savanți care, cu timpul, vor crea tradiția actului de cultură dedicat de intelectualul român teatrului românesc.

Există lucrări care au marcat o epocă în istoriografia și critica teatrală românească, lucrări în care sînt adunate tendințele, experiența și ideile prețioase ale unor oameni de cultură din trecut și care conțin multe valori reale, latente, puțin cunoscute încă, așteptînd să fie descoperite și preluate în cercetările actuale. «Tradiție și înnoire nu sînt două lucruri deosebite, ci același lucru în momente deosebite și în condiții care nu se aseamănă»³.

¹ George Călinescu, *Principii de estetică*, București, 1939, pag. 121.

² Nicolae Filimon, «Baba Hîrca», *operă comică în două acte, de d-nu Millo, pusă pe musică de d-nu Flechtenmacher*,

în *Țeranul român*, 19 nov. 1861.

³ Nicolae Iorga, *Tradiție și inovație în artă*, Vălenii de Munte, 1937, pag. 11.

Precursorii istoriografiei teatrale românești sînt Nicolae Filimon, cu cele cîteva pagini despre teatrul românesc din romanul *Ciocoi vechi și noi sau ce naște din pisică șoarici mîncîncă*, apărut în 1863, și Costache Caragiali, actorul cărturar care a scris prima lucrare de istoriografie românească, *Teatru național în Țara Românească — 1855*, apărută în 1867. Într-un stil retoric, cu « ritournelles » care mărturisesc predilecția pentru comparația mitologică, Nicolae Filimon întoarce prima filă a istoriei teatrului românesc, și efectul moral al reprezentației teatrale este cel dintîi relevant. Program și protest, argument în atac și apărare, animată de spirit critic și patos, înțesată cu maxime, îndreptată împotriva « erostrăților » scenei naționale, cartea lui Costache Caragiali cuprinde nu numai mențiuni de istoriografie, ci caută să cultive gustul pentru un frumos pur, ideal, de esență nobilă, care să asigure dignitatea actorului în societatea timpului: « cunoaștem foarte bine că teatrul este în tot o iluziune — însă ca iluziune nu este liberat de hotarele cuviinței și moralității »⁴. Totuși, spre îndreptarea moravurilor, teatrul trebuie să reprezinte comedii, comedii bufe, și actorul trebuie să joace roluri care prin substanța lor depășesc aceste hotare ale cuviinței și moralității: « nu place oglinda slușilor — și societatea geme de sluși și teatrul este oglinda moravurilor »⁵. Nu este o situație singulară. În Italia — e adevărat, în secolul al XVII-lea — Niccolò Barbieri arăta diferențierea pe care spectatorii au obligația să o facă între bufoni și comedieni, între măscărici și actori⁶. Istoriograful actor nu uită să atragă atenția asupra degradării căreia îi este expus în societatea vremii cel care se dedică scenei. Atitudinea de impunere a unei arte și a dreptului la respect al slujitorilor ei dă un sens plin de noblețe, romantic și cavaleresc chiar, paginilor de critică și istorie de teatru din secolul al XIX-lea. În mulțimea de studii de istoriografie și monografii din primele decenii ale secolului XX se pot recunoaște urmele acestei atitudini. Întemeiată pe documente uneori inedite, alteori nesigure, solicitată permanent de fenomenul viu al teatrului epocii, se scrie o istorie agitată, pătimașe, inegală. Nu sînt studii de erudiție ori de savantă — și indiferentă — epuizare a surselor; dimpotrivă, întotdeauna este ceva de răspuns, de cerut, de apărut. Mai mult și mai înainte de a fi contemplare și cunoaștere, istoria teatrului devenise un tărîm de impunere a unor puncte de vedere. Nu numai temperamentul și personalitatea autorilor, nu numai condițiile în care se scria această istorie au contribuit la imprimarea unui stil lipsit de răgazul meditației; e o moștenire veche, lăsată de precursori și continuată în forme deviate și denaturate.

O măsură proprie, decurgînd direct din studiul vieții teatrale românești, izvorită din intuirea exactă și subtilă a fenomenului teatral se află conținută în volumele clasice ale istoriografiei noastre teatrale, *Teatrul la Români* de Dimitrie C. Ollănescu⁷ și *Istoria teatrului în Moldova* de Teodor T. Burada⁸. Tradiția cercetării îndreptate către cunoașterea teatrului și a istoriei sale începe cu aceste opere. Dimitrie C. Ollănescu nu face o istorie de notație; deși documentele de arhivă se pierdeau, deși spectacolul teatral jucat de contemporanii săi va rămîne necunoscut urmașilor, deși undeva trebuia schițat șirul evenimentelor istorice ale teatrului românesc și descris — pentru reconstituiri viitoare — fenomenul teatral, istoria sa este mai mult chiar și decît o *cronică* a teatrului în Țara Românească, pe întinderea unui secol (1798—1898). Cercetătorul contemporan va descoperi pe lîngă fraza savuroasă ori nostalgică în care Ollănescu surprinde și desenează cu o peniță fină portretul unui actor și stilul lui de joc, pe lîngă interpretarea exactă, nuanțată a documentului, considerațiile unui cunoscător rafinat asupra curentelor teatrale ale epocii, atracția pentru concluzia teoretică, reprezentarea modernă și tradițională în același timp, colorată de imagini, a teatrului: « sub orice formă s-ar înfățișa . . . este un ochi deschis asupra lumii, care cuprinde, străbate și pricepe toate. În fundul lui tresar, ca vii și adevărate icoane, patimele, durerile și bucuriile omenești »⁹. Dimitrie C. Ollănescu urmărește mai presus de orice cunoașterea istoriei

⁴ Costache Caragiali, *Teatru național în Țara Românească — 1855*, București, 1867, p. 35—36.

⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁶ Niccolò Barbieri, *La supplica discorso famigliare di Niccolò Barbieri detto Beltrame, diretta a quelli che scrivendo e parlando trattano de 'Comici transcurando i meriti dell'azioni virtuose*, Veneția, 1634.

⁷ Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la Români*, partea I-a. Datini, năravuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice

ș.a. și partea a II-a: *Teatrul în Țara Românească 1798—1898*, în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. lit.*, seria II, tom XVIII (1895—1896) și tom XX (1899).

⁸ Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I și II, Iași, 1915 și 1922.

⁹ Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la Români*, partea I-a, *Datini, năravuri, obiceiuri, jocuri, petreceri, spectacole publice* ș.a., în *Anal. Acad. Rom., Mem. Secț. lit.*, seria II, tom XVIII, 1895—1896, p. 76.

teatrului românesc în limitele de timp și de spațiu propuse inițial. În comparație cu sfera de investigație a istoriilor străine, învățatul român cuprinde, cu o înțelegere mai largă și mai sigură a fenomenului teatral, în aria istoriei teatrului și manifestările tradiționale de teatru popular. Distincte de teatrul cult, incluse însă în istoria teatrului românesc, datinele și spectacolele populare cu caracter teatral sînt tratate ca aparținînd aceluiași fenomen de artă. Dacă această concepție despre teatrul popular există încă în prima operă de istoriografie teatrală românească, faptul nu se datorează numai intuiției autorului și existenței concrete, *de visu*, a fenomenului, ci și unei tradiții mai vechi, începute cu *Condica limbii rumânești*, lexiconul manuscris al lui Iordache Golescu. În aceeași tradiție a cunoașterii bazate pe o documentare extinsă și solidă se înscrie *Istoria teatrului în Moldova* de Teodor T. Burada. Apare aci ideea necesității unei istorii a teatrului în cultura națională: «împrejurări și faze ale traiului neamului nostru . . . să fie culese și descrise așa ca ele să rămînă în istoria trecutului nostru ca niște amintiri de mare preț, ca niște relicvii naționale, ce trebuiesc păstrate cu cea mai mare sfințenie, căci un popor ce nu-și cunoaște trecutul și fazele prin care s-a manifestat, acela nu poate fi pus în rîndul națiunilor care-și dau samă de ceea ce au fost și de ce sînt vrednice»¹⁰. Cele două volume ale *Istoriei teatrului în Moldova* sînt un precipitat de evenimente, date, nume, legate într-o prezentare cronologică și însoțite de păreri critice ale literaților vremii și de amintirile autorului, de considerații cu privire la ambianța culturală, la climatul social al epocii. Ca și la Ollănescu, observarea atentă a fenomenului teatral este dominată de existența cadrului instituțional al teatrului. Înconjurată de mișcarea vie a evenimentelor istorice, arta teatrală rămîne în aceste tomuri clasice ale istoriografiei românești o insulă a cărei cercetare va depinde încă de însușirea și apoi aplicarea în analiza concretă a unor principii de estetică teatrală. Este o perspectivă lăsată deschisă. Dacă cercetătorii pasionați care au trăit fenomenul surprins și analizat de ei au o concepție empirică despre istoria teatrului, dacă metodele de studiu sînt translate din istoria generală, iar *arta teatrală* rămîne izolată și aproape neastinsă în multitudinea de *evenimente* descrise, această istorie de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX este totuși o istorie a teatrului și nu o istorie despre teatru.

Volumele scrise de D. C. Ollănescu și T. T. Burada au avut ca țel cunoașterea teatrului românesc, întreprinsă pentru contemporani și pentru urmași. În cuprinsul acestor cărți, notațiile cu caracter critic și teoretic nu constituie numai o întregire a materialului istoric ci, reprezentative pentru ambianța culturală a epocii, ele au o valoare proprie și originală. În afara lucrărilor cu caracter istoriografic apar încă la sfîrșitul secolului al XIX-lea încercări de teoretizare a fenomenului teatral. Separarea dramei de teatru, dezvoltarea paralelă a dramaturgiei și a artei scenice a fost sesizată și a constituit un criteriu de organizare în studiile istorice menționate. Pe același criteriu de separare a elementelor constitutive ale teatrului se sprijină și lucrarea *Teoria dramei*, scrisă de Iosif Blaga și scoasă de sub tipar în anul 1899, la Brașov. Autorul arată în prefață că este «prima carte din materia aceasta în literatura noastră», întemeiată pe lucrările de estetică și filozofie a artei ale lui J. Volkelt și H. Taine, ilustrată cu exemple din dramaturgia clasică universală și din comediile lui I. L. Caragiale.

În această ordine de idei, dramaturgia va fi în secolul XX un domeniu rezervat analizei literare, înglobat în istoria literaturii, tangent fenomenului teatral cu toate că reprezintă partitura creației teatrale. Și totuși, la lectura dramei, așa cum «adevăratul model pentru imaginația cititorului nu este creația literară a dramei, ci jocul virtual al actorilor»¹¹, personajul dramatic este desprins cîteodată din lumea de ficțiune a scenei, proiectat în societatea vremii, și astfel contemplat și înțeles devine obiectul unei cercetări care depășește istoria literaturii și aparține istoriei teatrului, istoriei *eroului teatral*. Teatrul este considerat de Nicolae Iorga un document de gîndire, un document viu al schimbărilor care au loc în mentalitatea societății. Spirit asociativ prin excelență, om de o prodigioasă cultură, marele istoric întreprinde în studiul *La société roumaine du XIX^e siècle dans le théâtre roumain*, publicat la Paris în 1926, o strălucită analiză comparativă între eroii comediilor lui Alecsandri și Caragiale și tipurile sociale pe care aceștia le reprezintă. În a doua jumătate a secolului

¹⁰ Teodor T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, 1915, p. 6.

¹¹ L. Kjerbüll-Petersen, *Die Schauspielkunst*, Stuttgart, 1925, p. 108.

al XIX-lea, societatea românească, «o societate tradițională, profund fixată într-o tradiție veche de mai multe secole»¹², intră în faza unor prefaceri esențiale. Teatrul este un fenomen nou în peisajul culturii românești, unul din elementele caracteristice care marchează această fază, o fază a personajelor mai mult decît a acțiunii dramatice, a tipurilor mai mult decît a intrigii, o fază în care spectatorul este fascinat de *recunoașterea* pe scenă a tipurilor din societatea în care trăiește. Trama comediilor lui Vasile Alecsandri, împrumutată din teatrul francez, se comportă ca un material poros în care pătrunde și se agită o substanță vie, autentică, extrasă din viața societății românești. S-au întîlnit în această sinteză istoria și istoria literaturii, sociologia și psihologia, spiritul critic.

Contribuțiile critice cu privire la teoria dramei și a artei scenice — în special a artei actorului —, contribuțiile care au stat la baza formării și dezvoltării tradiției critice și teoretice în cercetările românești din secolul al XIX-lea sînt presărate de pana generoasă și risipitoare a marilor personalități ale culturii românești din trecut mai ales în paginile gazetelor și revistelor, în cronica sau foiletonul dramatic răsfoit, citit, comentat, mijloc de comunicare cu cît mai întins și mai rapid difuzat, cu atît mai eficient, cu forță de pătrundere mai mare și consecințe mai repezi.

Plasate în cadrul gîndirii și al ideilor despre teatru din Europa aceluia timp, comparate cu formulele și teoriile în circulație, observația critică și notația teoretică au un registru întins, cu un timbru surprinzător. Identificarea cu personajul a fost aspirația tuturor actorilor italieni și francezi în veacul al XIX-lea. Dar încă în 1857, C. A. Rosetti făcea un *distinguo* de remarcabilă finețe intelectuală între *identificare* și *representațiune* în arta dramatică, *representațiunea* fiind noțiunea în care este cuprins efortul rațional, dirijat și supravegheat al actorului care își interpretează lucid rolul și căruia nu are rost să i se ceară o inutilă și cu neputință de realizat identificare cu personajul. Cînd principiul *imitării naturii* circula încă, golit de sens, dar cu prestigiul unei formule magice, deși era vădit că nu mai acoperea — ca și conceptul de *identificare* — galeria de eroi a teatrului universal, Eminescu revelă substanța umană a *tipurilor* dramatice, a *genurilor* și *categoriilor* de personaje, substanța concentrată a permanenței umane care trebuie să devină formă vie în spectacol: «Ceea ce artistul trebuie să tindă în reprezentațiunile sale este la expresiunea tipurilor care sub diferite forme, independent de timp și spațiu, sînt vecinice ca și omenirea»¹³; poetul cere teatrului să reprezinte natura omenească, considerată ca o entitate spirituală universală și nu ca un model viu.

Izvorită din contactul direct cu spectacolele timpului, notația teoretică, pînă la un punct mai greu de recepționat, este dublată de cronica de teatru, incisivă, în care imaginea scenică este reconstituită de I. L. Caragiale în lumina crudă, de laborator, a criticii analitice: «Un rege pe care istoria îl dă ca ghebos, urît, bătrîn, șiret, buhav, roșu și creț la păr, spîn la mustați și barbă — iese pe scenă ca un băiețandru înalt, frumușel, spițelat, cam prostănac și peltic, cu barba mică neagră și cu chica soioasă atîrnîndu-i pe ceafă (. . .) Părinții sînt mai tineri ca copiii și copiii mai bătrîni ca părinții; stăpînii sînt îmbrăcați prost și slugile poartă haine strălucite; oamenii din veacul de mijloc se poartă și se îmbracă ca cei din zioa de azi, iar anticii poartă minuși, umbrelă și galoși (. . .) Nici nu se mai pomenește de manierele, obiceiurile, tradițiile locale: toți, de orice vîrstă, de orice neam, din orice vreme, din orice loc, eroii de pe scena noastră se îmbracă, mănîncă, umblă, se mișcă, trăiesc și mor după un singur tipar»¹⁴; și se recunoaște aci dalta de gravor a lui Nicolae Filimon și dragostea lor pentru dezvoltarea și strălucirea teatrului românesc.

Nu numai arta scenică este obiect de contemplare și meditație. Și structura dramei intră în cîmpul de acțiune al analizei teatrale, nu numai al celei literare. Istoricul savant și erudit B. P. Hasdeu, al cărui geniu critic cuprinde domenii încă necercetate, compune, în introducerea și notele la tragedia istorică *Reposatul postelnic*¹⁵ — Cernîșevski a utilizat și

¹² Nicolae Iorga, *La société roumaine du XIX^e siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 4.

¹³ Mihai Eminescu, *Teatru*, în *Curierul de Iassi*, 30 ian. 1876.

¹⁴ I. L. Caragiale, *Cronica teatrală*, în *România liberă* 29 dec. 1877.

¹⁵ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Reposatul postelnic. Tragedie istorică într-un apt*, în *Din Moldova*, 1862, nr. 6, p. 81—96.

el procedeul — un tratat în miniatură de istoria și teoria dramei, în care expune propriul său proces de creație, experimentînd și comentînd paralel cu desfășurarea acțiunii legile de scriere a dramei, metodele și tehnica de compoziție, criteriile de selecție a leit-motivelor, a situațiilor și tipurilor, modalitățile și posibilitățile dramei, *mecanica* ei. Asociația cu Costache Caragiali, care aplicase în comedia *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi* (1845) același mod analitic, operînd însă în altă sferă a creației, în aceea a artei scenice, este revelatoare pentru fațetele multiple pe care le are procesul de analiză căruia îi este supus în secolul al XIX-lea fenomenul teatral. Teatrul este privit în această epocă drept cel mai viu instrument de scrutare și cunoaștere a lumii prin reconstituirea ei în acțiune, reconstituire a vieții contemporane sau din trecut, reconstituire care aduce în spațiul străbătut de forțe încă necunoscute al scenei — spațiu în care mișcarea vieții este accelerată ori întîrziată, comprimată ori diluată, și sensurile ei concentrate pînă la paroxism — o lume foarte asemănătoare cu cea de toate zilele și totuși mirifică tocmai prin potența de a fi *vie* fără artificii mecanice, fără artificul imaginării ei, o a doua lume. Și Hasdeu observă: «Dacă trecutul unui popor poate să învie undeva cu culorile sale plătînde, cu reperiunea adevăratului trai, cu spontaneitatea varietate a faptelor, a persoanelor, a limbajului; apoi numai doară pe scenă, într-o dramă istorică, într-un Götz von Berlichingen sau un Lodovico Moro. Romanul istoric e prea monoton, chiar sub peana unui Walter Scott; istoria proprie e prea sistematică, chiar din mîna unui Barante; drama și numai drama respinge de la sine și monotonia și sistema; drama și numai drama e în stare a reproduce viața umană cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului»¹⁶.

Viziunea operei de artă sub simbolul unei construcții — întregită de pasiunea și talentul de a descifra legile de echilibru și funcțiune ale acestei construcții, structura și natura ei —, viziunea materialistă, care compară lumea reală cu imaginea ei reflectată, cu lumea dramei, cu imaginea teatrală, este elementul constitutiv esențial al tradiției de cercetare în istoria și critica teatrală românească. Acest element reprezintă în același timp tendința principală și sensul interior al tradiției, principiul cercetării, premisă și rezultat final rînd pe rînd, punct de reper rareori pierdut, totdeauna regăsit, mereu mai adînc determinat, cunoscut. Contribuția lui Ion Luca Caragiale la continuarea tradiției în acest sens este fundamentală. « Un spirit tragic și trist », cum îl numește Iorga, gînditor și creator, contemplînd natura și mișcarea lucrurilor cu ochiul dramaturgului, Caragiale observă raportul necesar de analogie între structura și echilibrul intern al vieții și procesul de construire a operei de artă: « Precum dar viața nu poate în natură să îmbrace decît o structură, de dimensi, de proporții și relații de economie intimă supuse imperiului necesității, asemenea intențiunea artistică, pentru existența și menținerea ei proprie, trebuie să îmbrace o formă de expresie, o structură materială cu dimensiuni, proporții și relații de economie intimă absolut necesare »¹⁷. Este revelația ordinii necesare, a armoniei în natură și în artă, revelația structurii logice ca mod de manifestare a puterii creatoare. Sîntem departe de estetica clasică a teatrului readusă din epoca antică în Renaștere de Commedia dell' Arte și Cervantes, de clasică finalitate a artei dramatice de a corecta și instrui. Spirit modern, Caragiale pătrunde în interiorul fenomenului cercetat. Teatrul este « o artă constructivă, al cărei material sînt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte »¹⁸. Învelișul exterior a fost străpuns și înăuntru se zărește mișcarea elementelor, liniile de forță, materia; sondat, fenomenul teatral e analizat pe viu și analiza tinde în mod firesc către elementul primordial, actorul, organismul complex al creației dramatice, către natura mobilă, pulsantă, vie a creației actoricești: « materialurile lor de construcție sunt deosebite suflete omenești, iar nu pietre și lemne. În arhitectură bolovan peste bolovan au să stea pe un anumit reazim, și sub o anumită greutate, ce nu trebuie să le depășească rezistența — echilibrul stabil. În teatru sufletele omenești trebuie să se miște, puterea construcției rezidă într-un echilibru nestabil »¹⁹.

¹⁶ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Mișcarea literelor în Eșii*, în *Lumina*, 1863, tom II, nr. 12, p. 103—104.

¹⁷ I. L. Caragiale, *Cîteva păreri* (1896), în I. L. Caragiale, *Despre teatru*, București, 1957, p. 87.

¹⁸ I. L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?*, în *Epoca*, 8. aug. 1897.

¹⁹ I. L. Caragiale, *Ceva despre teatru*, în *Epoca*, 13 dec. 1896.

Cunoscător al tezelor clasice ale lui Denis Diderot despre paradoxul artei comedianului (absența absolută a sensibilității este condiție generatoare a actorilor care sensibilizează la modul sublim spectatorii), obișnuit să discearnă dualități interioare în lucruri, fenomene și procese, Caragiale ajunge la o sinteză proprie asupra naturii artei actorului, o sinteză modernă întemeiată pe sisteme elaborate de psihologia științifică, ideea interacțiunii armonice dintre gândire și materie, dintre spirit și corp: « Artistul dramatic este și un executant instrumental și un instrument: executantul e sufletul, instrumentul este corpul. Un executant virtuoz nu poate mult fără un instrument perfect condiționat ca structură și ca acordare și instrumentul cel mai perfect condiționat în toate sensurile, nu va putea da mai nimic în mîna unui executant nedibaci »²⁰. De o parte, luciditate și emoție cuprinse în natura spirituală a actorului; de alta, corpul, materialul de modelat, de transfigurat. Contribuția originală a lui Caragiale stă în reducerea *Paradoxului* lui Diderot prin o nouă distribuție a elementelor care compun factorii contradicției din care se naște arta actorului. Discernerea factorilor psihic și fizic și a interacțiunii lor, fără să fie puși totuși în relație decît ca forțe egale, reprezintă o teză de valoare în cercetarea românească de specialitate, o treaptă superioară în critica și teoria teatrului.

Meditația filozofică asupra fenomenului teatral va avea repercusiuni extrem de importante în metodologia și concepția istoriei teatrului, iar tradiția de cercetare va ajunge la momentul în care pot fi puse la îndoială vechi dogme, cu valoare de aforisme. În cel de-al patrulea deceniu al secolului nostru, tradiția cercetării românești în teoria teatrului este ridicată la valori clasice, de circulație europeană, de doi oameni de cultură, filozofi, cercetători de prodigioasă erudiție, teoreticieni ai artei: Tudor Vianu și Camil Petrescu; acum apar lucrările *Arta actorului* de Tudor Vianu (1932) și *Modalitatea estetică a teatrului* de Camil Petrescu (1937). Mai mult chiar decît rezultatele concrete obținute, rezultate care nu sînt niciodată simple recompuneri în alte formule ale unor contribuții străine, spiritul care a guvernat elaborarea acestor studii de estetică și filozofie a teatrului constituie un exemplu și un stimul pentru continuarea, ducerea mai departe și depășirea — pe direcțiile trasate — a concluziilor teoretice ale autorilor. Spiritul, care nu acceptă preluarea mecanică a unor teorii cunoscute, care proferează un scepticism creator față de aceste teorii, care nu admite ideea preconcepută, dogma, stagnarea, fie aceasta în gîndirea de factură clasică, limpede și logică, precisă, fără echivocuri a lui Tudor Vianu, fie în neliniștea și nestăpînirea cu care Camil Petrescu compară entități cunoscute și acceptate, ajunge la concluzii și formule noi și apoi, considerîndu-le temporare, simple trepte necesare către cunoașterea absolută a fenomenului, le distruge, reluînd totul de la început, ajungînd la noi forme și sisteme pe care nu le consideră niciodată altceva decît modalități de continuare — prin negarea lor — a cercetării.

Decompunerea obiectului de studiu, în mod convențional, pentru a face posibilă analizarea separată a părților unui întreg în vederea stabilirii calităților particulare, a relațiilor și interacțiunii acestor părți în sinteza întregului este o teză generală a esteticii; însă modul în care sînt desprinse și izolate părțile componente, criteriul care dictează această dezmembrare făcută în vederea obținerii unor anumite rezultate, sînt variabile și în funcție atît de formația intelectuală a cercetătorului, cît și de ambianța culturală în care își dezvoltă cercetarea. Dacă la sfîrșitul secolului al XIX-lea decompunerea analitică a fenomenului teatral avea ca rezultat sesizarea dualității *dramă — teatru*, cercetarea istorică paralelă a acestor două componente și sesizarea raporturilor de dependență dintre ele, arta scenică — în speță, arta actorului — suportă acum un proces identic, de analiză a naturii, provenienței și modului ei de existență, de surprindere a dualității sale interioare, a contradicției interne care provoacă fenomenul.

Instrumentistul propriului său instrument — după vechea formulă a lui I. L. Caragiale —, actorul găsește « indicația transfigurării sale » în textul dramatic, drama devine « prin jocul actorului . . . o acțiune vie în care toate elementele epice și lirice sînt topite în prezentul nemijlocit »²¹. Și cu această concluzie în care sînt închise relațiile dintre dramă

²⁰ I. L. Caragiale, *Cronica teatrală*, în *Pagini literare*, 17 oct. 1899.

²¹ Tudor Vianu, *Arta actorului*, București, 1932, p. 26.

și spectacol: «arta actorului, departe de a fi o copie a operei literare este mai degrabă prelungirea și culminarea ei», iar actorii transformă cauzalitatea și finalitatea acțiunii dramatice în trăire prezentă, «transformă în prezent trecutul și viitorul, elementele epice ale dramei»²², începe cercetarea naturii artei actorului, a naturii care include fenomenul, structura, geneza, legile ei de evoluție. Tudor Vianu atinge în cercetarea întreprinsă de el punctul central, cheia de boltă a tuturor tezelor și teoriilor emise cu privire la arta actorului, antinomia *sentiment* – *luciditate*, contradicție de bază a creației scenice, în care sînt adunate, absorbite și anihilate toate sistematizările făcute pe baza analogiilor cu curentele și metodele de creație ale literaturii și ale altor arte. Odată părăsite soluțiile și formulele improprii, împrumutate, cercetarea este reluată de la început. Raportîndu-se la izvoarele clasice ale secolului al XVIII-lea și ale iluminismului, estetician și filozof al culturii, Tudor Vianu contrapune punctele de vedere ale vechilor teoreticieni, R. de Sainte-Albine care susține în *Le Comédien* (1741) teza naivă, de nuanță romantică, a trăirii autentice pe scenă și Fr. Riccoboni care, în *L'Art du Théâtre* (1738), pledează pentru luciditatea absolută și supravegherea actului scenic. Dacă Denis Diderot a continuat, în *Paradoxe sur le Comédien* (scris după 1770, dar tipărit abia în 1830), să dezvolte teza raționalistă a lucidității intelectuale necesare actorului în scenă, creația acestuia fiind nu «rodul impulsivității, ci al unei atitudini reflexive care studiază și imită natura», Lessing, însă, în *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769), caută echilibrarea termenilor antitetici ai antinomiei *sentiment* – *luciditate* într-o sinteză bazată pe fuzionarea principiilor de simultaneitate și succesiune, principii care aparțin – fiecare în parte – sculpturii și picturii, sau poeziei; această sinteză formală se substituie însă dezvăluirii naturii interne, organice, structurale a artei actorului. Cercetarea a ajuns la un punct mort, la limita sofismului. Și atunci Tudor Vianu eludează antinomia *sentiment* – *luciditate*: «alternativa . . . este reală, numai dacă primul ei factor e înțeles ca un sentiment adevărat, deopotrivă cu acelea pe care le trezesc situațiile practice ale vieții; alternativa se risipește însă dacă precizăm că singurul sentiment despre care se poate vorbi în cazul actorului este unul pur atitudinal și capabil în chip firesc de a se însoți cu orientările inteligenței»²³. În acest chip, el taie nodul gordian al unei false dileme, dilema inutilă a controverselor formale asupra naturii emoționale ori raționale, ori rînd pe rînd emoțională și rațională a artei actorului. Pe scenă, sentimentul este construit, și deci secundar, primordial rămînînd actul de gîndire; iar starea emotivă care însoțește procesul de executare a actului dramatic are o origine periferică. Situîndu-și cercetarea în domeniul primului termen al relației antinomice fundamentate de Caragiale, *psihic* – *fizic*, Tudor Vianu continuă precizările de ordin științific, pe baza referirilor la psihologia pragmatică întemeiată de filozoful american W. James, ale cărui studii au stat și la baza unora dintre tezele sistemului de creație elaborat de K. S. Stanislavski. Prin experimentarea unor procedee conștiente de atragere a naturii organice în creație, de stimulare a subconștientului prin psihotehnica conștientă, Stanislavski a demonstrat că o acțiune fizică efectuată «pînă la ultima limită» are ca efect de compensație eliberarea subconștientă a naturii organice, angrenarea ei în creație. Tudor Vianu anticipează și revelă printr-o analiză logică relația psiho-fizică pe care se fundamentează teoria psihotehnicii conștiente a actorului: evocarea și realizarea unui conținut sentimental prin corelatul său fizic este posibilă, acțiunea fizică provocînd simpatetic actul psihic conex, corespunzător, reflex.

Prin prisma antinomiei *sentiment* – *luciditate*, un instrument sensibil, mai adecvat – și cu perspectiva de a deveni propriu –, prin eludarea sau modificarea sensului ori conținutului termenilor antinomiei, în teoria și istoria artei actorului apar noi perspective. Însăși modalitatea de a cerceta natura sau esența fenomenului teatral printr-o relație antinomică, printr-o *contradicție* – criteriu și «martor» logic în procesul de cercetare – conține un simbul dialectic. Acest front de atac deschis în istoria artei scenice și a teatrului în general conduce spre cunoașterea structurilor și sensurilor de evoluție ale artei teatrale, spre descoperirea legilor interne ale fenomenului teatral, cu scopul de a deriva noi categorii specifice care să funcționeze pe toată întinderea procesului istoric, de a induce o metodă

²² Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 44, 45–46.

²³ *Ibidem*, p. 65.

de cercetare proprie obiectului studiat; și aceasta în locul categoriilor translate (clasicism, romantism, realism) care acoperă parțial și deficient faze istorice, dar au grația de a fi circulat atât de mult timp încât par inerente deși în fond au inerția unor locuri comune, sau în locul metodologiilor captate prin mimetism, sub influența metodelor din științele exacte (ca « scientismul » acuzat de George Călinescu în istoria și teoria literaturii).

Antinomia *luciditate – sentiment* este extinsă în *Modalitatea estetică a teatrului* și aplicată în câmpul larg al esteticii teatrale sub forma relației contradictorii *convenție – autenticitate*, care exprimă fenomenologic limitele extreme, antinomice, între care poate fi situat *actul* dramatic. Între cei doi cercetători ai fenomenului teatral, Tudor Vianu și Camil Petrescu, există acest raport de continuitate exprimat prin metoda de a deduce mari perioade istorice în arta scenică, în teatrul european, pe baza analizei structurale a naturii și calității actului teatral. « Formalismului calofil » al clasicismului francez îi urmează paroxismul romantic al secolelor XVIII–XIX, care provoacă la rîndul lui reacția naturalistă; perioade cunoscute din istoria teatrului își găsesc corespondențe mai profunde, la alt strat al devenirilor istorice, în procese mai crude și mai vii, dar și mai puțin brutal delimitate, mișcări de adîncime care nu au fost pînă acum sesizate decît prin undele transmise curenților de suprafață. Aceasta a fost cauza închistării fenomenelor în norme și nomenclaturi care aparțin altor arte sau literaturii. Sezîsînd în natura actului teatral germenul formelor paralele, antitetice, din evoluția teatrului, Camil Petrescu crează un sistem logic în care raporturile reale de forțe sînt cuprinse în formula antinomică: « *reprezentarea unui text* » – « *liberul exercițiu teatral al omului actor* ». De o parte – substanța intelectuală și frumusețea textului « pe care actorul îl debita, îl recita, cel mult îl declama impersonal »; de alta – « *măscăriciul evoluat în zonele inferioare ale societății, răzbind pînă sus cînd farmecul personal se completa din frumusețe fizică, muzică, duh și vedere satirică* »²⁴. Contradicția dintre aceste forme antitetice, « modalități estetice ale teatrului », se rezolvă într-o nouă modalitate care apare ca o fuziune între text și spontaneitatea creatoare, și anume « *producția actorului* » în sensul modern al cuvîntului. Camil Petrescu marchează acest « moment fenomenologic » prin arta actorului englez David Garrick, după anul 1741. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, ca o reacție împotriva spectacolului de virtuozitate a actorului, apare alt « moment fenomenologic », marcat de teatrul din Meiningen: întreg spectacolul, « mediul, atmosfera, culoarea în care se petrece acțiunea », devine centrul creației.

După primatul textului, al actorului, al regizorului, modalități coexistente în istoria teatrului atât prelungite în stările lor inițiale, cît și în formele lor evolute, apare în secolul XX conceptul unificator al « *teatrului integral* », conceptul numit de esteticianul german C. Hagemann *arta scenică* (*Bühnenkunst*)²⁵; ceea ce inițial era presimțit și susținut empiric se bazează acum pe o analiză filozofică a fenomenului și a istoriei lui, cu rezonanțe extraordinare în teoria și istoria teatrului. Dar Camil Petrescu, cu acuitatea celui care a pătruns în interiorul fenomenului cercetat, consideră acest concept o echilibrare temporară a raporturilor reale de forțe, concept al unei sinteze hibride, provizorii, cel mult un *modus agendi* și instrument de lucru: arta teatrală nu este o sinteză de modalități estetice, o devenire de « momente fenomenologice ».

În spiritul școlii fenomenologice germane, întreprinsă sub influența filozofului E. Husserl și a esteticienilor R. Hamann (*Ästhetik*, 1919) și M. Geiger (*Zugänge zur Ästhetik*, 1928), căutarea *esenței* teatrului, încercarea lui Camil Petrescu de a formula un concept care să traducă filozofic această esență nu a dat roade. Și azi, și poate multă vreme încă, poate niciodată, nu se va găsi o *formulă* în care să poată fi conținută *esența teatrului*. În primul rînd « o reacțiune împotriva studiului artei ca proces, mai întîi ca proces social, apoi ca o succesiune de acte și stări în conștiința artistului sau a contemplatorului », analiza fenomenologică preconizează extragerea esenței artistice prin izolarea și singularizarea operei de artă, o realitate nedefinindu-se « nici prin ceea ce o precede, nici prin ceea ce o urmează în seria evenimentelor »²⁶. Dar arta teatrală este ea însăși *proces*, un *proes* a cărui producere de

²⁴ Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, București, 1937, p. 166–181.

²⁵ C. Hagemann, *Die Kunst der Bühne*, Stuttgart —

Berlin, 1922.

²⁶ Tudor Vianu, *Estetica*, ediția a II-a, București, 1939, p. 38.

către actor și percepere de către spectator sînt simultane, intrinseci; iar izolarea realității teatrale din procesul propriei sale existențe nu este posibilă nici în momente infinitezimale ca durată. Forța de pătrundere filozofică, erudiția cercetătorului transformată în act de gîndire au trecut peste limitele implicite ale fenomenologiei. Procesul de evoluție al artei teatrale, sesizat și marcat logic prin « momente fenomenologice », a stîrnit și dezlănțuit dialectica reală a istoriei teatrului care irumpe în obiectivele, tezele și teoriile apriorice și le dezechilibrează aparenta armonie. Concluziile lui Camil Petrescu despre arta teatrală, deși aparținînd unei concepții structuraliste, conțin elemente care nu le izolează, ci dimpotrivă le înlănțuie și le integrează în istoria civilizațiilor și culturii. Ajuns la sfîrșitul cercetării, teoreticianul și-a depășit viziunea inițială și metodologia propusă; cuprinse într-o rețea logică, cu puncte de intersecție nodale, evoluția structurii și a funcției teatrului se suprapune *procesului istoric* de evoluție al teatrului european. Fazele coincid: determinat de observarea, înțelegerea și revelarea modificărilor care s-au petrecut cu obiectul cercetat, apare procesul de evoluție al structurilor, procesul de adăugiri, combinări, absorbiri, prefaceri, distrugerii, apariții și constituiri a noi *forme teatrale*, care corespund în fond marilor *perioade istorice*. « Jocul ielelor » a trecut peste sistemele apriorice și revelă natura teatrului în devenirea ei. Paradoxal, deși premisele vizau esența fenomenului, concepută ca o categorie abstractă, metafizică, natura rezultatelor finale ale cercetării este dialectică și istorică.

« Nu există subiect epuizat: nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura . . . »²⁷. Cercetarea minuțioasă, atentă și îndelungă a paginilor care formează patrimoniul istoriei și teoriei teatrale românești descoperă un peisaj viu, în care ideile, noțiunile și conceptele sînt prinse în relații de permanentă mișcare, în care arbitrariul sau improvizația ca și dogma ori prejudecata se întîlnesc rar, în care soluția temporară sau incompletă ca și adevărul atins devin o încordată așteptare, tensiunea procesului de gîndire rămînînd mai presus de lucrul spus, închis, epuizat. Orizonturile nu sînt tăiate de construcții logice rigide; gîndirea înaintașilor a rămas, materializată, cap de pod de pe care se pot clădi în spațiu arce noi. E o chemare a tradiției care dă continuitate și sens cercetărilor actuale.



Cercetarea tradițiilor scrisului muzicologic românesc impune, concomitent cu reconstituirea evoluției istorice, obligația de a desluși semnificația complexă a acestui domeniu de gîndire, funcțiile distincte pe care le deține în configurarea fenomenului *general* și *particular* de cultură. Sublinierile sînt de rigoare, întrucît, în epoci și în sectoare diferite, activitatea teoretică muzicală a urmat pe de o parte sensul dominant al dezvoltării întregii noastre culturi și și-a rezervat, pe de altă parte, rolul de complement al creației artistice, relevînd-o, fundamentînd-o și asociindu-i-se astfel inevitabil în perspectiva istoriei. Permanent coexistente și condiționîndu-se reciproc, nu însă întotdeauna egale ca pondere, cele două atribute ale cercetării au creat de fiecare dată marca distinctivă a unei epoci, i-au exprimat specificul.

Ne întîmpină în perioada începuturilor cercetării muzicale un val de manifestări nediferențiate, entuziaste, născute dintr-o generală și imperioasă necesitate de emancipare națională pe toate planurile existenței și ca un reflex al frămîntărilor social-politice care produsese în lanț evenimentele revoluției din 1848, ale Unirii și ale războiului de independență. Dimitrie Cantemir anticipase în chip ilustru, la începutul secolului al XVIII-lea aceste inițiative, prin importante contribuții etnografice (*Descriptio Moldaviae*) și prin studii marcante în domeniul teoriei muzicii turcești; caz izolat însă, stingheră izbucnire a unui spirit enciclopedic scriitor, ce nu face decît cu atît mai legitimă apariția, în condițiile prielnice de la jumătatea secolului trecut, a fenomenului colectiv, prevestitor de *școală*. Caracterul cumulativ al realizărilor este doar în parte rezultatul inexperienței; el își are în mare măsură analogul în momente de ascensiune ale istoriei culturii (umanismul Renașterii, iluminismul) aflate sub semnul aceleiași intense solicitări a spiritelor, care răspund astfel divers imperativelor epocii.

²⁷ George Călinescu, *Principii de estetică*, București, 1939, p. 119.

Folcloristică incipientă, etnografie, incursiuni în istorie, critică muzicală, încercări de evaluare estetică, activitate pedagogică, iată aria largă pe care se simțeau datori să o acopere cei mai mulți dintre oamenii de cultură înclinați spre cercetarea muzicală. Desigur, tendințele militante, mesajul educativ pregnant, compensînd specificul insuficient conturat al teoretizărilor referitoare la muzică, prevalează în această perioadă; faptul se explică și prin reacția pe care o suscita, la vremea respectivă, aflulul de muzică occidentală, atît în reprezentații și sistemul de învățămînt, cît mai ales — cu valoare și sens de principiu — în creație, caracterizată prin acel gen de « compozițiune amfibîă » — pentru a folosi o expresie a lui N. Filimon²⁸ — schematic națională, tributară, în principal, tradiției apusene. Trăsăturile amintite se desprind constant din scrierile lui Nicolae Filimon, Cezar Bolliac, C.A. Rosetti, Teodor Burada (singurul, de altfel, cu o autentică și precizată aplicație muzicologică), Constantin Bobulescu, Grigore Ventura, Titus Cerne, Pantazi-Ghica și alții, intelectuali atît de deosebiți ca preocupări (scriitori, oameni politici, ziariști, profesori, compozitori), dar a căror formație — presupunînd orizontul extins și diversificat, conștiința misiunii de educator — este, în toate cazurile, produs sau ecou al prelungirilor iluminismului din era pașoptistă și cea următoare ei.

Predilecții pentru unul sau altul din domeniile citate se schițează totuși. După laborioasa activitate a lui Anton Pann (prima jumătate a secolului XIX) culegerea muzicii populare — de imediată utilitate pentru închegarea unei creații originale — ocupă o întregă pleiadă de folcloriști, aparținînd jumătății a doua a secolului XIX și primelor decenii din secolul XX: Carol Miculi, Alexandru Berdescu, Dimitrie Vulpian, Teodor Burada, Gheorghe Fira, G. Galinescu, Tiberiu Brediceanu, cărora li se vor alătura compozitorii clasici ai muzicii noastre corale, Gavriil Musicescu, D. Kiriac, Gheorghe Cucu.

Cercetarea istorică, cu merite notabile în informare și depistarea de documente (T. Burada, C-tin Bobulescu, M. Poslușnicu, I. Popescu-Pasărea) face remarcate în deosebi investigațiile în trecutul muzicii bisericești, filon, alături de folclor, de cea mai mare vechime și autenticitate.

Pagini numeroase sînt închinatē « actualității » muzicale, personalităților de compozitori și interpreți, înfăptuirilor diverse pe tărîmul vieții de concert, al spectacolelor, al învățămîntului muzical. Faptul trebuie apreciat în lumina amplei mișcări ce are ca rezultat fondarea Conservatoarelor și Teatrelor Naționale din Iași și București, a Orchestrei Filarmonice din București, a primei formații române de operă, afirmarea pe scenele străine a unor mari interpreți români de operă.

Considerat în contextul acestor strădanii și aspirații, gestul muzicologic al înaintașilor degajă mai curînd curajul decît naivitatea pionieratului, elanul lor egalîndu-l pe acela al primilor autori de operete și vodeviluri, de lucrări simfonice și piese corale în stil național, în sfîrșit, al tuturor aceluia care, în ramuri diverse ale artei și culturii, năzuiau spre țelul comun al originalității naționale.

Odată însă depășită această etapă a primelor căutări, a acțiunilor spontane și generoase dar neprecizate ca sferă de preocupări și, în genere, modeste ca aport științific, altele sînt orizonturile ce se deschid culturii muzicale și implicit activității de cercetare muzicologică. Perioada dintre cele două războaie aduce o maturizare a conceptului de « școală muzicală națională »: pe de o parte, ca urmare a desăvîrșirii propriilor realizări și a ascuțirii cugetelor și conștiințelor chemate să slujească ideea; pe de altă parte — fapt esențial — sub imboldul pășirii spre universalitate, resimțită ca o necesitate vitală, ca un factor indispensabil al progresului și afirmării.

Secondînd impetuoasa dezvoltare a școlii românești de compoziție, reprezentată prin George Enescu și pârtașii săi de generație, importante domenii teoretice se conturează acum, procesul specializării se află în plin curs: folcloristica este ilustrată de numele lui George Breazu, Sabin Dragoi, Nicolae Ursu, Constantin Brăiloiu, Ilarion Cocișiu, critica muzicală de Emanoil Ciomac, Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, Romeo Alexandrescu,

²⁸ Citat de Zeno Vancea în studiul *Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte*

românești din secolul XX, în *Studii de muzicologie*, vol. I/1965, București, Ed. Muzicală, p. 128.

Octavian Beu și alții, pe tărîmul paleografiei muzicale se desfășoară prestigioasa activitate a lui I. D. Petrescu, în estetică și teoria superioară a muzicii se disting contribuțiile lui Dimitrie Cuclin. Adăugînd la acestea evenimentele semnificative ale înființării unor foruri muzicale îndrumătoare cum sînt Societatea Compozitorilor români (1920) și cele două Arhive de folclor, iată materializată, sub aspectele ei particulare, ideea de școală națională.

Cuvîntul ultim, consecințele cele mai vaste ce se puteau deduce la epoca respectivă din studiul realităților muzicale autohtone revin însă operei muzicologice a lui Constantin Brăiloiu și George Breazul, personalități polarizante, atît prin erudiția ce le definește în mare măsură, cît și prin adîncă lor implicare în problemele de bază ale culturii muzicale românești.

Explorările în domeniul etnogenezei muzicii, fundamentarea pe temeiuri istorice și teoretice a trăsăturilor estetice și de structură ale cîntecului popular, constituie preocupări comune ambilor muzicologi, cu un mai pronunțat caracter «arheologic» și un mai aplicat și localizat istorism în cazul lui G. Breazul, cu o viziune universalistă și un lărgit orizont etnologic în cel de al doilea caz.

Conjugate celorlalte contribuții contemporane în această direcție, activitatea folcloriștilor Breazul și Brăiloiu urmează — în ciuda diferențelor de optică personală — tendinței generale de cercetare sistematică a producției folclorice, însușindu-și principiile de obiectivitate științifică, de amploare a documentării, de circumscriere etnografică a fenomenului folcloric, preconizate pe planuri extramuzicale de un Ovid Densusianu, de un Dimitrie Gusti. Continuatori, pe de altă parte, ai tradiției statornicite în folcloristica muzicală științifică de către Dimitrie Kiriac, Breazul și Brăiloiu o dezvoltă pe căi și din unghiuri de vedere diferite, ultimul în concordanță cu metoda și spiritul de rigoare analitică ale lui Béla Bartók. Față de folcloristul maghiar însă, Brăiloiu se individualizează prin remarcabila sa capacitate de sinteză, ce a avut ca rezultat, între altele, elaborarea cunoscutelor sale teze generalizatoare asupra sistemelor ritmice ale muzicii populare.

Istoriografia muzicală datorează lui George Breazul o prețioasă zestre de informații și date, dar mai presus de aceasta, ordonarea și corelarea vastului material factic în jurul cîtorva idei centrale (originile trace ale muzicii românești, nașterea și circulația unor melodii și motive muzicale arhaice, zorile culturii muzicale de tip apusean în țara noastră, evoluția învățămîntului muzical etc.). « . . . Cele mai bune pagini de istoriografie — se spune într-un recent studiu dedicat muzicologului — revelează la Breazul, prin mijlocirea « factologiei », relații între fenomenele muzicale trecute și cele prezente, o cuprinzătoare dinamică a influențelor, între muzica populară și cea cultă, între creațiile muzicale aparținînd diverselor epoci, popoare, școli »²⁹ George Breazul este într-adevăr adeptul consecvent al metodei comparative în muzicologie (pe linia inițiată de Robert Lach)³⁰ metodă care, raportată la unul din principalele obiecte ale cercetării, — structurile muzicale ancestrale — situează lucrările sale, asemănător celor ale lui Brăiloiu³¹ în sfera etnomuzicologiei, pe atunci încă în formare pe plan european. La Brăiloiu pasul realizat în acest sens apare mai vizibil și mai aproape de esență, datorită specificului însuși al creației sale muzicologice, în care « cele două domenii (istoria și folcloristica, n.n.) devin . . . pentru prima oară complementare, (muzicologul) dovedindu-se nu numai unul din întemeietorii etnomuzicologiei, ca disciplină, ci și precursor, în spirit, al acesteia »³².

Scrutarea în profunzime a raportului național-universal, permanentul contact întreținut cu direcțiile estetice și problematica artei europene proiectează opera istorică a lui

²⁹ Vasile Tomescu, *George Breazul și muzicologia noastră — încheiere*, în *Muzica* XV (1965) nr. 11 (noiembrie) p. 7

³⁰ Muzicolog, profesor la Universitatea din Viena.

³¹ Ne referim la studiul amplu al lui George Breazul, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, apărut în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965, Ed. Muzicală, p. 5—61 și la studiile lui Constantin Brăiloiu: *Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extraoccidentales* (Université radiophonique internationale, Paris, 13 mars 1954), în *Domaine musical*, I, 1954, p. 94—101, studiu tradus de Emilia Comișel — *Muzica*, nr. 10/1965, p. 24—26;

Ritmica copiilor, studiu prezentat la Congresul etnomuzicologilor din Belgia (Wégimont, 1954), și tradus de Emilia Comișel în *Studii de Muzicologie*, vol. I/1965, p. 63—96; *L'Etnomusicologie II. Etude interne*, în Jacques Chailley, *Précis de musicologie*, Paris, Presses Universitaires, 1958, p. 41—52; *La Vie antérieure*, în *Histoire de la musique sous la direction de Roland Manuel*, vol. I, p. 118—127.

³² Gheorghe Firca, *Gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria Teatru, muzică, cinematografie, tom. 12, nr. 2/1965, București, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, p. 123.

Constantin Brăiloiu³³ — și o dată cu ea strădaniile întregii noastre culturi muzicale — pe orbita valorilor definitive.

La concluzia necesarei integrări în universal și contemporaneitate Brăiloiu ajunge însă și în urma studiului întreprins dinlăuntru, în urma cercetării și teoretizării izvoarelor stilului muzicii culte românești. Atașind acestei concluzii dezideratul originalității naționale, exprimat de George Breazu, care urează creației noastre « *capacitatea de a absorbi seva organică din substratul etnic . . . , virtutea de a lămuri și de a abstrage un ideal cultural din complexul structural al mediului nostru spiritual* »³⁴ și ideea sintetizatoare a lui D. Cuclin, care își situa propria muzică « *pe trepișorul . . . personalității, al specificului național și al umanității* »³⁵, se definesc astfel coordonatele principale ale dezvoltării școlii românești de compoziție în acel moment.

În consens cu afirmarea extranațională a muzicologiei noastre trebuie privite și contribuțiile, de reputație mondială, aduse de I. D. Petrescu în elucidarea unor importante probleme teoretice — moduri, notație, principii de cânt — ale muzicii bizantine, în descifrarea unui bogat fond de melodii constituind echivalentul muzicii cultice occidentale și dezvăluind totodată profilul medieval specific artei muzicale a unor locuri cărora le aparținem.

Tratatul de estetică al lui Dimitrie Cuclin este cel care angajează gândirea muzicologică românească într-o competiție pe acest teren, nu atât prin obiectul dezbaterii (legat adesea de principii și teorii consacrate), cât prin instituirea unei « mecanici » specifice, implicând convertirea concretului muzical în aforism, precum și operația de « subiectivizare » a datelor practicii muzicale. Dincolo de excrescențele subiective, de excesul de speculație și ermetismul acelor « imponderabile metafizice »³⁶ de care uzează curent, lucrarea așează temelia în « interpretarea dialectică a faptului muzical »³⁷, în descifrarea comandamentelor psihice ale acestuia, a « legăturii de nedesfăcut între artă și viață »³⁸.

Reprezentanți tipici ai spiritului epocii lor, acești precursori, pentru care destinul muzicii românești era negreșit — după cum spune Brăiloiu — acela de « (a depăși) însemnătatea faptului mărginit de granițe » au izbutit să imprime creației lor caracterul uneia adevărate revelații asupra « ființei noastre naționale », semnificația unui act major de cultură.

Am adăuga că, departe de a-și limita valoarea la aceea a unei substanțiale dar inerte « moșteniri », tradiția muzicologică a lui George Breazu și Constantin Brăiloiu răzbate, nu arareori, în actuala activitate de cercetare, sugerându-i fie zona de cercetare, fie metoda, fie chiar ipotezele de urmat.

Astfel pregătită, crescută pe temeiul unor principii consecvent rezonante la realitățile istorice și de cultură ale poporului nostru, cercetarea muzicologică a ultimelor două decenii a putut răspunde cu prestigiu și eficiență misiunilor ei noi și multiple. S-au relevat cu diferite prilejuri obiectivele și tematica muzicologiei actuale, diversitatea preocupărilor, amploarea terenului investigat. Vom accentua doar asupra faptului că, mai mult decât oricând, funcția muzicologiei este în prezent una de *orientare*, exercitată atât în contactul său cu publicul, cât și cu creația. Dezbateri ample au fost închinată educației auditoriului, realismului în opera muzicală, problemei contemporaneității, a stilurilor și genurilor, a aportului personalității etc. Este, pe noua treaptă a culturii românești socialiste, o nouă manifestare a legăturii organice a interacțiunii stimulatoare între dezideratul profesional și implicația sa în marea mișcare de idei, dialectică ce conține totodată latența viitoarelor realizări și succese ale muzicologiei noastre.

³³ Lucrărilor citate ale lui C. Brăiloiu le adăugăm semnificativul studiu *Les écoles nationales* apărut în *Histoire de la musique sous la direction de Roland Manuel*, vol. II, p. 661—672.

³⁴ George Breazu, *Muzica românească de azi*, studiu publicat în volumul cu același titlu apărut sub îngrijirea lui P. Nițulescu, cap. VI. — Creația —, p. 413.

³⁵ Cf. Vasile Tomescu, *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin*, București, Uniunea Compozitorilor, 1956, p. 18.

³⁶ Liviu Rusu, *Preocupări teoretice în istoria muzicii românești*, în pregătire la Editura Muzicală.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Vasile Tomescu, *Dimitrie Cuclin la 80 de ani*, în *Muzica* (XV), nr. 4 (aprilie), 1965, p. 39.

de MIRCEA MANCAȘ

În mijlocul unor curente artistice contradictorii ce caracteriza, sub multiple aspecte, cultura națională în perioada dintre cele două războaie mondiale, prezența lui V. I. Popa în mișcarea teatrală a epocii — îmbinând în egală măsură creația literară cu gândirea aplicată la problemele teatrului — a însemnat o fructuoasă contribuție la înviorarea tematicii originale și o încercare de rezolvare a problematicii specifice artei scenice. Talent polifonic, ce răspunde unei incontestabile personalități artistice, eseist și romancier, dramaturg remarcabil, pictor și muzician, regizor și decorator, dar mai presus de toate un neobosit animator al teatrului și un pedagog eminent, V. I. Popa a avut spiritul lucid și echilibrat al inovatorului, temerar în măsura în care se profilau la orizontul viziunii sale artistice, perspectivele ridicării nivelului artei.

Ca întotdeauna, în fața unui creator ce încrucișa variatele domenii ale artei, publicul și-a limitat receptivitatea, operînd spontan selecția valorilor, la cîte una din laturile personalității artistice: romancierul, dramaturgul, regizorul, pierzînd din aria prețuirii sale conturul de ansamblu al omului de cultură. Apreciat ca romancier și nuvelist (*Velerim și Veler doamne*, *Sfirlează și Fofează*, *Floare de oțel*, *Bătaia* etc.) sau autor de biografie romanțată (*Maistorașul Aurel*, *ucenicul lui Dumnezeu* — lucrări în care năzuința umană de a-și împlini idealul propriu se împletește cu vicisitudinile existenței, într-un tablou de viață autentic); valorificat ca dramaturg-autor al unor piese ce au marcat un franc și durabil succes (*Mușcata din fereastră* — 1928, *Take, Ianke și Cadîr* — 1933); acceptat ca director de teatru (T. Național — Cernăuți, 1928) sau numai director de scenă (Teatrul « M. Ventura », 1929—1935) — după ucenia făcută la « Teatrul poporului » (1925—1928) — V. I. Popa a rămas totuși prea puțin cunoscut în amploarea preocupărilor sale de a reda teatrului rolul său social, în încercarea de a teoretiza funcția educativ-morală a spectacolului, în tendința de a generaliza gustul pentru teatru, extinzîndu-i raza de acțiune la diferite categorii profesionale, vîrste și etape de cultură variate. El, care a vizat și realizat în condițiile precare ale timpului, un teatru de mase (« Muncă și lumină », 1939—1944), care a subliniat ideea unui teatru viu și prezent în mediul oamenilor muncii din întreprinderi și de la sate, sacrificîndu-și conștient și fără rezerve energia pentru înfăptuirea unui ideal de artă superior; care a scris piese originale pentru teatrul sătesc (*Urîta satului*, *Încercarea*, *Cuiul lui Pepelea*, *Plata birului*) și a inaugurat dramaturgia originală pentru copii (*Pufușor și mustăcioară*, *Păpușa cu piciorul rupt*), a fost mult timp considerat ca un psiholog « experimental » în teatru, fără a i se recunoaște adevărata valoare a ideilor și activității, agitația lăuntrică și exterioară, în permanentă căutare de fecundă și temerară înnoire artistică în teatru.

Fără îndoială, succesul scenic concretizat în serii de reprezentații ce au învins peste decenii timpul, de care s-au bucurat piesele amintite, au justificat consacrarea sa ca drama-

turg. Există în opera acestui scriitor de bogată valoare creatoare, o permanentă luptă împotriva fantazării gratuite, ca și o vizibilă încercare de a frânge tendințele către exagerarea naturalistă pe linia psihologismului morbid și deprimant, de care se resimțea uneori dramaturgia timpului, un apreciabil efort de a reflecta critic trăsăturile esențiale ale vieții omului simplu, veșnic amenințat în atmosfera apăsătoare a moralei laxă și egocentriste a burgheziei. Una din piesele, pe nedrept uitată (« Ciuta »), în care intenția autorului se îndreaptă către un conflict de moravuri, îmbrăcînd veșmîntul unei drame de un tragism impresionant, e în acest sens elocventă. Ea înfățișează destinul dramatic al unor tineri (Carmen Anta, fermecătoare ingenuă, Octav Șoimu intelectual deschis unei vieți pline de perspective), striviți de brutalitatea mediului egoist și imoral (Voicu Moceanu) punctînd cu un final tragic idilica lor existență. Alteori, cu un sensibil fior romantic, în care vigoarea tinereții încrezătoare în viață, rezolvă micile complicații ale unor dificultăți provocate de cei maturi, autorul transpune conflictul dintre generații pe linia afectivității umane; și desenînd idilic relațiile dintre personaje lipsite de zbuciumul tragic, realizează o imagine neadîncită dar pitorescă a lumii satului, reprezentată prin exponenții burgheziei rurale, sub aspectul unui ridicol inofensiv și accidental (*Mușcata din fereastră*). Mai autentică e atmosfera de încordare, generată de prejudecata care se opune consfințirii iubirii unor tineri de credință și naționalitate diferite în *Take, Ianke și Cadîr*. Trecînd peste situații înduioșătoare, apelînd la un real refugiu în dramatism, autorul rezolvă incidentul cu un exemplu de generozitate (Cadîr) și un plus de lirism dublat de elementele unei satire caricaturale.

Mai în toate piesele lui V. I. Popa, tema rezistenței egoiste împotriva fericirii, prezența intereselor meschine ce amenință fondul generos-uman, contradicția de atitudini sau interese, revine cu aceeași frecvență — ceea ce l-a făcut pe Camil Petrescu (în cronica teatrală la piesa *Ciuta*) să afirme că în teatrul lui V. I. Popa tematica e aceeași, numai modalitățile de tratare variază pe linia ineditului și originalității de situații.

Există în opera dramatică a lui V. I. Popa o serie de piese nereprezentate în viață. Dacă *Acord familiar*, inspirată din atmosfera provincială cu necazurile și satisfacțiile ei umile, demonstrînd gratuitatea unei elocințe sterile care se substituie « actului » însuși, a văzut un timp lumina rampei, *Răzbunarea sufleurului* și *Răspîntia cea mare* au fost tardiv descoperite și reprezintă momente de inspirație total deosebite pe plan tematic și distanțate în timp. Prima e rezolvată din experiența vieții de culise și dezvăluie odată cu rivalitățile din interiorul teatrelor, concursul celui mai modest colaborator al spectacolului, acordat tinerelor talente, în ciuda aroganței vedetelor infatuete. Cît despre cea din urmă, ea a fost scrisă cu șase ani înaintea *Mușcatei din fereastră* (1922), implicînd stîngăciile unei construcții din tinerețe, dar și calitățile dramaturgului afirmat deja în *Ciuta*. Conceput sub experiența stărilor inerente războiului, cînd moartea e o prezență familiară dar totodată o insuportabilă iminență, *Răspîntia cea mare* participă la o dezbatere fundamentală: întrebarea dacă o generație poate fi sacrificată inutil, dacă oamenii trebuie să fie expuși amenințătorului cataclism, dacă în fața distrugerii valorilor morale în război atitudinea omului trebuie să fie conformismul și pasivitatea. E în fond ridicată aci o problemă de conștiință, ce implică o atitudine logică, filozofică, ce se încheie cu o hotărîre: depășind instinctiva grijă de propria-i existență a omului, autorul lasă să se întrevadă necesitatea solidarității individului cu masele pentru evitarea războiului.

O singură piesă — rămasă în manuscris, deși scrisă în tinerețe — contrastează uimitor cu cvasi-totalitatea operei schițate pînă acum. E o dramă de sugestie, cu aceleași însușiri caracteristice teatrului lui V. I. Popa: construcția solidă, conflict încheiat, dialog viu și cursiv — străbătut de un pesimism adînc, de permanentă amenințare a sfîrșitului vieții: *Prietena mea moartea* (1926). Cum s-a mai remarcat¹, aici moartea nu e încheierea inevitabilă a unei existențe cu liniștea pe care o creează conștiința amintirii bucuriilor din trecut, ci e o permanentă prezență chinuitoare, care otrăvește fiecare clipă a eroului. Personificată într-o femeie enigmatică, fără vîrstă (« Canceroasa »), ea exasperează pe eroul dramei, « un

¹ Victor I. Popa și viziunea morții, de Al. Kirițescu, în *Rampa*, 1946, XXXV (seria IV) nr. 28 din 23 noiembrie.

om ce umblă în hainele lui ca într-un sicriu » — ca un simbol al bolii ce va răpi viața dramaturgului douăzeci de ani mai târziu.

Alternativa între tabloul idilic, ce face să dispară contradicțiile realității și drama sumbră cu puternice ecouri de critică socială sau înclinarea către tragismul inevitabil, poate fi înțeleasă în lumina concepției generale a dramaturgului despre viață și despre creația artistică literară. Refugiul scriitorului în mediul idilic al copilăriei (*Sfirlează și Fofează*) sau în lumea burgheziei sătești într-un tablou de viață pitoresc, colorat de mici incidente, ca și cultivarea pe alocuri a unei tradiții patriarhale, exprimă în primul rînd o aversiune sentimentală a autorului față de condițiile de afirmare a vieții și dezvoltare a artei, dominate de gustul mediocru al păturii ariviste în urma primului război, în care artistul e silit « să-și plece grumazul în fața săbiei bănești »². Lipsit de o fermă orientare ideologică, care l-ar fi putut duce la sesizarea rolului acțiunii revoluționare a proletariatului, concepția lui V.I.Popa reprezintă opoziția scriitorului de pe poziția micii burghezii și a patriarhalismului rural. Se constată totuși o tendință de depășire a patriarhalismului prezent în opera sa, în propria concepție a dramaturgului, care declara cîndva: « Deși născut în veacul trecut (1895 n.n.), de unde fără îndoială că am adus cu mine — din fericire numai pentru mine — un anumit romantism . . . totuși n-am putut să rămîn străin de respirația veacului cel nou »³.

În ce privește concepția despre teatru, spre deosebire de Camil Petrescu, creatorul « teatrului de idei » în dramaturgia originală, V. I. Popa e promotorul teatrului « de atmosferă », al cărui rol constă, nu în apărarea unei atitudini militante pe plan teoretic sau artistic, ci în crearea cadrului expresiv și sugerarea unui complex de sentimente față de eroii vieții, deveniți personaje dramatice pe plan artistic. Scriitorul coboară însă în procesul intim al creației teatrale, care nu se rezumă numai la literatură, la descripția stărilor psihice sau a situațiilor exterioare, ci urmărește dezvoltarea sensurilor și implicit a motivărilor acțiunii scenice. De aceea, el subliniază importanța « conținutului de idei, de semnificații precise în creația genului », dar aceasta numai ca punct de plecare pentru arta spectacolului. Expresia poetică a ideilor trebuie să asigure marea lor forță de penetrație, comunicarea intimă și directă cu publicul spectator. « Teatrul este o infuzie reciprocă între o masă umană și o scenă reînviată »⁴, (operă, actori, spectacol — n.n.). V. I. Popa pledează pentru un spectacol apropiat prin sensuri, conținut, de viață reală, dar și prin procedeele artei de comunicare, care să găsească ecouri și să trezească receptivitatea. Scopul artei teatrale e acela de a face publicul să simtă și să înțeleagă problemele vieții, prin mijloace specifice, pe o cale proprie care reclamă transpunerea realității în spectacol. « Un teatru trebuie să folosească toate semnele convenționale de înțelegere stabilite în raport cu publicul său »⁵. Cunoașterea, transmiterea conținutului de idei și sentimente — redată prin text — rămîne numai unul din obiectivele omului de teatru. Căci teatrul e în primul rînd « artă », o artă unică și inimitabilă, care trebuie să respingă ermetismul, să găsească calea directă de adresă la public, să evite « meșteșugul » și rutina. La întrebarea dacă se poate vorbi despre un « teatru de artă » în sensul pur al termenului, V. I. Popa va răspunde subliniind în egală măsură valoarea textului dramatic cît și a interpretării superioare a rolurilor. Deci, nu un teatru ermetic cu pretenție de dominație în viitor, ci teatrul de azi realizat în condiții superioare în lumina unei devotate conștiințe artistice — profesionale.

Pentru poezia atmosferei, pentru redarea aspectului pitoresc și al ambianței convinșătoare, autorul a atenuat uneori nota de critică a societății, pe care a stigmatizat-o în *Ciuta*, în *Răzbunarea sufleurului* sau în *Take, Ianke și Cadîr*, preferînd să ofere unele aspecte idilice întrerupte de « accidente » trecătoare (*Mușcata din fereastră*). Dar deviația nu se extinde dincolo de imaginea poetică a unui cadru ușor desprins de realitate și nu atinge esența concepției realiste a scriitorului. V. I. Popa va fi într-o activitate de durată, ca dramaturg și regizor, adversarul « artificiei » în teatru, al creațiilor de pură fantezie, fără nici o contingentă cu viața reală, afirmîndu-și categoric convingerea în valoarea artistică a literaturii legate de realitate. « Toate operele adevărate pornesc dintr-un fior de realitate . . .

² *Între intelectualitate și sport*. Răspuns la o anchetă, în *Vremea*, V, 1 ianuarie, 1932.

³ loc. cit.

⁴ *Teatru de artă*, în *Vremea*, XI, 13 martie 1938.

⁵ loc. cit.

Nu există nicăieri o creație pur cerebrală » — va declara autorul într-un interviu acordat unei publicații a epocii.⁶ Pe planul întregii activități a omului de teatru timp de peste două decenii, această idee e atestată de contribuția regizorului și a dramaturgului la valorificarea artei scenice naționale.

O probă concludentă în acest sens e faptul că V. I. Popa a militat în permanență pentru extensiunea teatrului dincolo de cadrul limitat al scenei oficiale, în sfera cuprinzătoare a maselor muncitorești și sătești, urmărind să atragă — prin spectacole adecvate nivelului său cultural — un public variat, pentru afirmarea dramaturgiei originale și eficiența rolului social al teatrului. Începutul acestei acțiuni a fost marcat de activitatea sa de regizor la « Teatrul Popular », iar continuarea ei — de reprezentațiile periodice date de echipe teatrale în lumea satelor și, în fine, de munca perseverentă a dramaturgului ca director al teatrului « Muncă și lumină ». De altfel, ideea că în epoca noastră teatrul nu trebuie să mai fie un bun al celor privilegiați e exprimată concludent « arta nu este un lux, nu mai aparține celor puțini, ci e dreptul tuturor — o școală de suflete formate — o hrană necesară ca aerul și lumina »⁷.

Baza intensificării activității în teatru și a lărgirii rețelei teatrale în provincie o constituie însuși caracterul artistic-instructiv al spectacolului. El presupune o mare sinceritate și garanția că teatrul nu este o exhibiție gratuită sau o diversiune. « Teatrul poate să fie nu o tribună, dar în orice caz un loc din care se poate învăța ceva. Să fie dominat de o credință și să stea la baza unei credințe, altfel se înjosește, își murdărește numele »⁸.

Combătînd centralismul oficial, el a subliniat importanța înființării teatrelor în provincie, mai ales acolo unde există tradiția artei dramatice lăsată de marii actori din trecut (Botoșani, Craiova, Galați) sau atmosfera proprie unui teatru românesc într-un mediu cultivat pe plan artistic⁹. Activitatea depusă ca director al teatrului din Cernăuți (1928—1929) a lăsat o amprentă puternică în viața culturală, prin repertoriul de mare clasă și calitatea spectacolelor prezentate. Cu o echipă, ce număra tineri actori în formație sau talente deja afirmate, printre care : Cezar Rovințescu, Jules Cazaban, V. Lăzărescu, Gr. Vasiliu (Birlic), T. și N. Bulandra, Ovid Brădescu, Silvia Fulda, Getta Chernbach, G. Popovici, N. Sireteanu, I. Economu ș.a. — V. I. Popa a realizat spectacole de înalt nivel artistic reprezentînd pe scena Naționalului printre altele : *Poveste de iarnă* și *Hamlet*, *Volpone* (Ben Jonson), *Fedra*, *Sfînta Ioana* (G. Bernard Shaw), *Jedermann* (Hugo von Hofmannstahl), *Henric al IV-lea* (L. Pirandello) și *Azilul de noapte*, a cărei reprezentație a atras elogiile marelui actor german Paul Wegener ; iar din dramaturgia originală : *Răzvan și Vidra*, *Neamul Șoimăreștilor*, *Omul cu mîrtoaga* ș.a.

Răsfrîngerea în presă a realizărilor artistice din această etapă a activității regizorale a dramaturgului, înregistrează incontestabile succese. Apar cronici succesive despre drama istorică a lui Hașdeu, comedia lui Ciprian, despre punerea în scenă a piesei lui G. Bernard Shaw sau a « misterului » lui Hofmannstahl, care subliniază ingenuitatea lui V. I. Popa. Spectacolul *Răzvan și Vidra* e apreciat îndeosebi pentru crearea atmosferei cerută de cadrul romantic al piesei, pentru ritmul desfășurării acțiunii în scenă, pentru mișcarea de un rar pitoresc în formarea grupurilor (actul I) ca și pentru decorul conceput în stilul epocii (bolta masivă din actul I, cu fundalul care dă intrarea în biserică, interiorul castelului în actul III)¹⁰. Despre montarea comediei *Omul cu mîrtoaga*, elogiile se grupează mai ales în jurul ideii că regizorul, concepînd decorul « sub inspirația reliefului mișcător al scenei », a lăsat acțiunii scenice să dezvăluie singură conținutul literar ; sau — după propria mărturie a lui V. I. Popa — « am lăsat piesei . . . salturile dorite de actor »¹¹.

Încă de la primele piese montate în 1925 la « Teatrul popular », care au constituit debutul regizoral al lui V. I. Popa, se desprinde spiritul său ingenios, de inovație, în : *Comedia erorilor*, (în care rolul celor două perechi de gemeni este jucat numai de doi

⁶ *Vremea*, III, 1930. nr. 198.

⁷ *Mișcarea teatrală în Apus*, în *Vremea*, III, nr. 151 din 4 decembrie 1930.

⁸ M. Ștefănescu: V. I. Popa — O pagină de regie, în *Vremea*, I, nr. 9, din 19 aprilie 1928.

⁹ *Săli de teatru în provincie*, în *Vremea*, XI, 3 februarie 1938.

¹⁰ *Rampa*, 28 ianuarie 1929.

¹¹ *Rampa*, 25 februarie 1929, cronică semnată « Spectator ».

interpreți); *Școala femeilor* – considerată ca un adevărat « eveniment » teatral – *Maestrul* de M. Ștefănescu în interpretarea lui G. Vraca și G. Calboreanu. Dar mai ales eforturile lui V. I. Popa s-au concentrat la teatrul « M. Ventura », al cărui director artistic a fost de la înființare (1929) și pînă la încetarea activității teatrului. Acordînd atenție dramaturgiei clasice universale și operelor dramatice originale de necontestată valoare, el nu a putut evita aici reprezentarea pieselor lui H. Bernstein, A. Rivoire, D. Amiel, Ed. Bourdet sau G. de Porto-Riche cu *Îndrăgostita* și *Omul de altă dată* – succesele marii comediene la Paris – dar a știut să impună în repertoriu teatrul de satiră socială a lui B. Shaw (*Nu se știe niciodată*, *Pygmalion*, *Erou și soldat*), accentuînd în ultima piesă ridicolul falsului erou și folosind decorul inovator « în secțiune ». La acestea se adăugau: drama psihologică realistă *Karl și Ana* de L. Franck, comedia satirică a lui V. Kataev, *Quadratura cercului* și în fine *Sovietul copiilor* de Edw. Carpenter, apreciată în presă ca o « înscenare unică », plină de fantezie și realizînd variate efecte succesive de comic și tragic. Cu nedezmînițită pasiune a susținut V. I. Popa și aici reprezentarea unor piese românești: *Lupii* de Adrian Maniu (1929), *Comedia zorilor* de M. Ștefănescu și *Molima* de I. M. Sadoveanu (1931), *Take, Ianke și Cadîr* etc., transformîndu-le în remarcabile succese datorită viziunii scenice originale și înscenării lor inedite.

Ultima etapă a creației sale regizorale a marcat activitatea de la teatrul « Muncă și lumină », unde și-a pus în aplicare principalele sale idei despre repertoriu și funcția socială a teatrului. V. I. Popa a considerat ca o misiune a teatrului destinat maselor, inițierea lor în lumea convențiilor scenei, în primul rînd prin intermediul unui repertoriu de comedie: de la Aristofan la Molière, Goldoni, Ben Jonson sau Jerome K. Jerome, la care se adăugau piesele lui Alecsandri, Caragiale sau propriile-i scrieri. Experiența i-a dovedit marea receptivitate a publicului muncitoresc, reacțiunea lui sinceră și spontană la valorile artistice, indiferența la mahalagismul orășenesc și interesul pentru semnificațiile superioare ale dramaturgiei. Obiectivul directorului de scenă era aici formarea unui nou tip de spectator, ridicat prin cultură artistică, precum și a unui nou tip de actor, adecvat necesităților și sensului instructiv al teatrului de mase. Cu o regie omogenă, corectă, renunțînd la montări fastuoase, jucînd uneori premierele în provincie pentru a simți pulsul spectatorului, V. I. Popa a ridicat o serie de actori care au ilustrat ulterior scena națională: J. Cazaban, Șt. Ciubotărașu, Irina Răchițeanu, Fory Eterle, Geo Barton ș.a., impunînd exigențe artistice în calitatea celor peste 2500 de spectacole, organizînd 29 turnee în 54 de localități, căutînd publicul la locul de muncă (în fabrici, în zone militare) sau pe patul de suferință (în spitale), totalizînd peste 1.500.000 spectatori în decursul anilor de conducere a teatrului.

Ideea de « teatru sătesc », agitată steril de unii propagandiști interesați, a găsit în V. I. Popa un cald apărător, un temperament dinamic care a tradus-o concret, formulînd teoretic condițiile și trăsăturile esențiale ale unui astfel de teatru. Spiritul său comprehensiv și înclinarea către teatrul de mase și-au lăsat aci amprenta, punînd accentul pe caracterul specific « popular » al teatrului sătesc (« a exprima totul în limbajul și specificul vieții satelor »), subliniind grija alegerii unui repertoriu potrivit, ce trebuia să includă teme și material folcloric sub forma suplă și accesibilă a comediei. De fapt, pentru V. I. Popa prezența trupelor artistice la sate constituie o etapă preliminară organizării echipelor sătești, care « vor apare organic ca o necesitate a vieții culturale » în lumea satelor. Zece ani mai tîrziu însă, scriitorul remarcă cu tristețe și ironie lipsa unei dramaturgii pentru teatrul sătesc, care a impus ridicola situație de a juca în mediul rural drama lui M. Sorbul, *Patima roșie* sau chiar *Dușmanca* de P. Antoine¹² – ceea ce l-a determinat să scrie o serie de comedii simple pe înțelesul vieții țărănești, împrumutînd umorul popular adecvat situațiilor (*Urîta satului*, *Cuiul lui Pepelea* ș.a.).

A trecut insuficient remarcată în viața noastră teatrală și contribuția dramaturgului la diferențierea creației dramatice după vîrstă, în raport cu exigențele psihologice umane. Căci incontestabil, V. I. Popa a fost cel mai convins dintre scriitorii noștri autentici de necesitatea unui teatru pentru copii, privit nu din perspectiva celor maturi a căror viziune

¹² *Teatrul sătesc și actorii noștri*, în *Vremea*, XI, 27 februarie 1938.

e diferită, ci din aceea a copilului cu structura specifică a sufletului său. Pledoaria pentru un teatru destinat celor mici e însuflețită de o feerică și nuanțată caracterizare a psihologiei lor, observînd cu subtilitate că ceea ce domină viața sufletească a micilor făpturi umane e fantezia, ce deformează și adaptează realitatea la universul lor. E ceea ce creează condiții total deosebite pentru creațiile dramatice de acest gen. «Copilul — nota scriitorului — e o făptură cu taine, în care minciuna și adevărul se îmbină cu toate contradicțiile lor reale. Fantezia lipsită de regulile stringente ale rațiunii, împletind realitatea cu jocul liber de constrîngerile adultului, îl fac pe copil să refacă piesa după spectacol, reținînd anecdota tematică, dar folosind-o în mod variat ca punct de plecare al variațelor sale experiențe»¹³.

★

Cu sentimentul insuficienței funcției artistice a teatrului românesc, în perioada ce a urmat primului război mondial, și al revoltei față de conformismul gustului estetic al clasei dominante, V. I. Popa a încercat să redea teatrului rolul său integral în lumina unei concepții regizorale ferme, clare și personale.

Premisele ei se găsesc în convingerea despre caracterul «social» al teatrului, cu marea lui forță de comunicare a unui mesaj uman, masei spectatorilor, pe baza unei comunicări între scenă și public, stabilită prin mijloace artistice de sugerare și emotivitate. În stabilirea raportului dintre factorii constitutivi ai artei scenice: text, actor-regizor, public, se precizează în genere poziția teoretică a oricărui om de teatru și, sub acest aspect, vom privi în continuare ideile lui V. I. Popa.

Influențat de importanța deosebită pe care o dobîndise regia în primele decenii ale secolului (C. S. Stanislavski, Max Reinhardt, Ch. Dulin, J. Copeau ș.a.) și sprijinit pe datele propriei experiențe profesionale, V. I. Popa ajunge la convingerea că regizorului îi revine un rol determinant în construirea, omogenizarea și concepția spectacolului, că regizorul contemporan e un «factor decisiv» în pregătirea reprezentației dramatice, a cărui intervenție poate deschide o «direcție epocală» în teatru.

Întîlnim în această interpretare ecouri din concepțiile marilor oameni de teatru ai epocii. Gordon Craig, în dialogurile sale «De l'art du théâtre», afirmă — cu toate exagerările care reduc jocul actorului la acela de «supramarionetă» — rolul preponderent al «regizorului ideal», om de cultură adîncă și multilaterală, artist și gînditor, pictor, decorator și tehnician desăvîrșit. Pe un plan diferit, C. S. Stanislavski, care recomandă «trăirea» autentică a personajului în reprezentație fără a trăda semnificația textului și «subtextului» dramatic, valorifica rolul «regizorului-șef», acordîndu-i totală responsabilitate în creația scenică pentru interpretarea, jocul actorilor, construcția decorului și a costumelor — elemente de încadrare în epocă. De altfel, notele, schițele artistice, ca și corespondența lui V. I. Popa par a atesta ideea de «construcție» în sensul unei perspective arhitectonice, a unei excepționale precizii în fixarea planurilor gîndirii regizorale a acelui spirit viu și incandescent, care a fost autorul *Ciutei*. Rolul regizorului se definește astfel, pe plan multilateral (alegerea repertoriului, distribuția valorilor pe baza cunoașterii înclinărilor și a dotației personale a actorului, crearea schițelor de costum și decor etc), în funcție de specificul artei scenice.

Firește, punctul de plecare e sarcina valorificării textului în spectacol prin mijloace scenice creatoare. Ca la Stanislavski, «caetul de regie» al lui V. I. Popa cuprinde afirmația necesității unei viziuni sigure în găsirea soluțiilor regizorale, respectînd datele interioare ale piesei («acțiunea, mediul, atmosfera și oamenii din piesă») pentru a ajunge la «armonia sigură, unitară», pe care o realizează «ritmul interior» al contribuției directorului de scenă¹⁴, dînd o categorică replică «absolutizării» funcției regizorului în concepția lui G. Baty și discipolilor săi.

Primatul textului e, pentru V. I. Popa, o axiomă indiscutabilă. Arta — nota el — e valorificată prin idee, care se exprimă în teatru prin simboluri concrete. Valoarea unei

¹³ V. I. Popa, *Teatrul sătesc și teatrul pentru copii în Programa de lucru pentru acțiunea culturală* (M.I.C. și Dir. educației poporului, 1933), p. 97.

¹⁴ Vicu Mîndra, V. I. Popa, *între teoria și practica spectacolului*, în *Teatrul*, nr. 3, XI, martie 1966, p. 41.

piese e cu atît mai mare, cu cît ideea de bază e mai dramatică. *Hamlet* e cea mai reprezentativă operă shakespeareană, pentru că e cea mai bogată în idei, cea mai adîncă prin filozofia ei, mai plină de conţinut psihic şi mai susceptibilă de « trăire » artistică în teatru. Tot astfel, dintre părerile lui H. Ibsen, aceea care are la bază o idee masivă, cu un fond istoric necontestat şi oferă posibilitatea unei ample acţiuni dramatice, e *Pretendenţii la coroană*¹⁵.

Rolul regizorului se precizează astfel mai complet. Căci viziunea dramatică a omului de teatru ca şi gîndirea lui formulează scopuri profunde într-o înţelegere originală şi răscoleşte adînc fondul uman al piesei. Munca pentru realizarea spectacolului, subordonată incontestabil textului, trebuie să contribuie la punerea lui în lumină, dezvăluind mereu valori noi şi experimentîndu-le în spectacol.

Caracterul complex al fenomenului teatral ca şi specificul artei scenice, care implică în acelaşi timp elemente de plastică, muzică, voce, mişcare, mimică şi gestică, reclamă o vastă cultură, un simţ artistic nuanţat şi o perfectă înţelegere a modalităţilor de transpunere a ideii de spectacol. « Fiecare pîrticică a piesei trebuie văzută prin corespondentul ei artistic: pictură, muzică, dicţiune » — observa V. I. Popa¹⁶. E aci exprimată ceva mai mult decît o simplă acţiune de coordonare a diferitelor elemente ale spectacolului: o concepţie artistică unitară şi o remarcabilă înţelegere a rolului îndrumător, care revine regizorului în depăşirea eforturilor individuale actriceşti, şi în integrarea lor armonică în scopul creării unor adevărate valori de artă.

În acest sens, nu pare inutil să amintim şi ideea lui V. I. Popa asupra diferenţierii dintre teatrul scenic propriu-zis şi acel al transmisiunii prin radio. Deosebirea esenţială o redă caracterul esenţial deosebit al modalităţilor de sesizare. Teatrul radiofonic e un teatru de ascultare (« Hörspiel »), privat de mijloacele artistice ale imaginii vizuale, decorurilor, cu reguli proprii diferite de spectacolele teatrale obişnuite. Absenţa elementelor vizuale nu fixează pe ascultător. Textul pare străin, frînează fantezia. De aici obligativitatea de a asigura dicţiunea foarte clară, într-un tempo neprecipitat, (« largă ») şi de a găsi modalităţi de sugerare a atmosferei prin mijloace adecvate situaţiilor — ceea ce reclamă o mare experienţă şi abilitate¹⁷.

V. I. Popa nu a rămas însă numai pe linia teoretizării problemelor artei scenice, ci a dat o deosebită însemnătate aplicării ideilor generale şi a principiilor estetice în teatru.

Una din cele mai importante probleme a fost aceea a realizării unui ansamblu a actorilor în ritmul unitar al operei reprezentate. V. I. Popa a dovedit aici o supleţe deosebită în « diagnosticarea » calităţilor umane ale actorilor, ca şi în folosirea lor adecvată necesităţilor de interpretare a rolurilor şi de creare a impresiei de « autentic » şi « artistic » în spectacole. Reprezentant al concepţiei ce afirmă « trăirea » în scenă, nu simpla « reprezentare », el a respectat — cu o conştiinţă artistică excepţională — legile plasticităţii scenice de ansamblu, îndeplinind cerinţele textului, scenografiei, costumaţiei, mişcării scenice, gesticii şi mimicii actorului. Ca şi Paul Gusty, îndrumătorul său, V. I. Popa a fost dintre puţinii regizori care-şi alcătuiau un caiet de regie pentru fiecare spectacol, satisfăcînd cerinţele de interpret şi pedagog al artei teatrale contemporane. Proiecte temerare, printre care acel al reprezentării dramei *Apus de Soare* în cadrul natural de la Putna, cu o amplă mişcare de mase — rămas din nefericire nerealizat — lipsind publicul românesc de un solemn şi grandios spectacol, au surprins şi contrariat spiritul conformist şi timorat al « meşteşugarilor » rutinari în teatru.

Problema figuraţiei ca mijloc de profilare a actorului în spectacol — personajele principale dominînd publicul şi cadrul figurativ, iar figuranţii devenind un element de legătură între scenă şi spectator — l-a preocupat constant şi a oferit o primă rezolvare în spectacolul *Oedip-rege* (1929). Mişcarea în scenă era aci studiată cu o uimitoare precizie. Sub aspectul omogenităţii ansamblului şi a redării sensurilor dramatice adînci, aprecierile marelui actor german Paul Wegener cu privire la reprezentaţia piesei lui Gorki: *Azilul de noapte*

¹⁵ *Teatru de artă*, în *Vreamea*, XI, 13 martie 1938.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Teatrul pentru radio şi autorii noştri*, în *Vreamea*, XI, 20 februarie, 1938.

(1928 – 1929) au pus în valoare originalitatea și ineditul concepției regizorului: « V. I. Popa e pe linia marilor regizori europeni . . . Dacă ar da un singur spectacol cu *Azilul de noapte* la Berlin, tînărul acesta ar ajunge celebru în trei ceasuri »¹⁸.

★

În multilaterală personalitate de scriitor, regizor, artist complet prin numeroasele domenii abordate și om de vastă cultură, un loc deosebit ocupă talentul de pedagog teatral al lui V. I. Popa. Captivant, strălucitor prin originalitatea ideilor și sclipirile de ingeniozitate în rezolvarea problemelor teatrului, eseist de talent¹⁹, susținător al dramaturgiei originale și inițiator al teatrului de mase cu un devotament unic, V. I. Popa și-a exercitat acțiunea de pedagog atît în teatru cît și în instituțiile de învățămînt artistic – în această ultimă calitate ca profesor la Conservatorul din Cernăuți (1927 – 1928) și la acel din București (1942 – 1946) la clasele de dramă, comedie și de regie.

Atent la problemele creației scenice, profesorul ținea în fața unui colectiv mixt de studenți – regizori și actori – substanțialele sale lecții teoretice ilustrate cu date din vastul material al dramaturgiei universale, folosind în genere metoda activă a acordării de sarcini directe, a căror împlinire era urmărită cu competență și conștiinciozitate.

Cursul cuprindea de asemenea latura practică a exercițiilor, în studii de regie și artă dramatică, exerciții de pronunție și mișcare în scenă, în legătură cu elementele necesare spectacolului. În acest scop, cunoștințele și rezultatele experiențelor directe erau verificate de profesor în vederea probelor anuale ale examenelor.

Repertoriul ales cu grijă și simț pedagogic, respectînd valorile dramaturgiei universale în aceeași măsură cu operele dramatice originale, cuprindea în anii 1943 – 1944 fragmente din: *Faust*, *Slugă la doi stăpîni*, *Mincinosul* (Goldoni), *Fedra*, *Crimă și pedeapsă*, *Școala femeilor*, *Viforul*, *Despot Vodă*, *Gaițele* etc. În anii următori, el s-a îmbogățit sensibil, incluzînd și alte opere de valoare, abordînd teatrul antic (*Antigona*, *Soldatul lăudăros*), teatrul shakespearian (*Romeo și Julieta*), teatrul clasic francez (*Fedra* și *Andromaca*, *Tartuffe*, *Avarul*), teatrul rus (*Piinea altuia* de I. Turgheniev, *Cîntecul lebedei* – Cehov) și cel italian (*Familia anticarului* – Goldoni), precum și opere din dramaturgia originală (*Patima roșie*).

O trăsătură caracteristică a metodei de lucru a profesorului o constituie procesul încheșat și continuu de pregătire a studentului-actor, a cărui activitate era îndrumată și urmărită și pe scena teatrelor unde era prezent, înafara cursurilor de la Conservator. Astfel, elevii care manifestau aptitudini artistice incontestabile pătrundeau în lumea teatrului – sub atenta supraveghere a profesorului – încă din timpul anilor de studii. Printre aceștia se numără actualii actori ai teatrelor din Capitală: Doina Tuțescu, Iulian Necșulescu, I. Henter, G. Carabin, Al. Ciprian, Raluca Zamfirescu, G. Dănciulescu, Toma Caragiu ș.a., care își datoresc formația lor artistică lui V. I. Popa.

O latură a activității didactice a profesorului o reprezenta integrarea lecțiilor practice în cadrul unor subtile și judicioase analize ale textului. Asemenea studii complexe aveau loc îndeosebi în legătură cu motivarea situațiilor dramatice, cu definirea tipurilor psihologice sau cu caracterizarea relațiilor sociale în anumite epoci: critica căsătoriei în lumea burgheză sec. XVII (*Căsătoria silită*), ridicolul falsei culturi prezente în exhibiții ostentative (*Prețioasele ridicole*), explicarea tragicului în teatrul shakespearian etc.

Preocuparea pedagogului era să acorde atenție fiecărui interpret, cerîndu-i studiul personal al rolului pentru a desprinde, sub îndrumarea profesorului, liniile interpretării îndrumate în scenă cu ajutorul textului. Exerciții repetate și prelungite, transpuse din școală pe podiumul scenei în teatru, trezeau conștiința de dăruire a studentului în lumina exemplului profesorului. Chiar mai tîrziu, cînd era angajat în teatru, actorul nu rămînea pasiv în rolurile impuse de repertoriu, activînd ca regizor de culise cînd nu juca în spectacol²⁰.

¹⁸ M. Ștefănescu, *Medalioane vorbite*: V. I. Popa, în *Vremea*, nr. 9, 19 aprilie 1928.

¹⁹ Vezi seria de articole din *Vremea*, 1928; III, 1930, *Cascada regisorilor*, *Mișcarea teatrală în Apus*, etc.

²⁰ Datele inedite ne-au fost comunicate de către artistul poporului Jules Cazaban, artista emerită Irina Răchișeanu și actorii: Doina Tuțescu și I. Ciprian.

Un alt obiectiv urmărit la care se referă, era estetica expresiei și a limbajului. Pedagog înăscut, îndrăgostit de munca educativ-artistică, V. I. Popa era constant preocupat de perfecționarea mijloacelor de expresie, grație limbajului scenic. Astfel, expresia verbală trebuia să satisfacă exigențele armoniei muzicale, ale adaptării la interpretarea variatelor specii dramatice (comedie, dramă, tragedie), punând în valoare o adevărată « cromatică » a cuvântului.

Valoarea artistică a dicțiunii era pregătită de lungi exerciții de recitare a poeziei populare și a creației eminesciene, care implicau inflecții de tonalitate, prin analiza sensurilor și a calității de sonoritate și sugestie a cuvintelor. De asemenea, plastica corporală, gestica și mișcarea scenică, erau supuse unor lungi și serioase exerciții.

Este incontestabil că procesul de creație presupunea la V. I. Popa o frământare intimă, prelungită, urmînd linia logică a desprinderii inițiale a ideii, pentru a ajunge ulterior la conturarea concretă și în final la întregirea eforturilor individuale și a secvențelor restrînse, la tabloul amplu – imaginea de ansamblu – în spectacol. Și în această activitate minuțioasă, dar totodată călăuzită de principii estetice sigure, V. I. Popa transmitea discipolilor săi exemplul pasiunii pentru teatru și al singularului său devotament artistic.

Dramaturgul care a văzut în teatru nu numai o artă ci și un instrument de răspîndire a ideilor ce acționează în scopul înălțării omului, care a afirmat datoria de a pune în valoare repertoriul național în primul rînd, regizorul temerar care a teoretizat, dînd formă concretă teatrului popular, trebuie azi considerat drept unul din cei mai reprezentativi exponenți ai teatrului românesc în anii dintre cele două războaie.

de ANCA COSTA-FORU

Gloria dobândită în străinătate de către un artist român nu poate niciodată lăsa pe compatrioții săi indiferenți. Maria Ventura s-a numărat printre acei artiști dramatici care au făcut carieră în Franța, fără ca prin aceasta să taie legătura cu teatrul românesc, fără să se desprindă de viața artistică din țara natală. Această solidaritate constantă s-a afirmat în modul cel mai convingător în timpul războiului din anii 1916–1918, dar și înainte, și după, Maria Ventura a fost întotdeauna însuflețită de sentimentul unor îndatoriri patriotice. Succesele de la Paris, departe de a o împinge să privească cu ușurință spectacolele din România, îi creau răspunderi noi. Maria Ventura a fost unul dintre cei mai străluciți reprezentanți ai artei românești, unul dintre elementele de propagandă cele mai utile țării.

Este firesc ca un talent larg recunoscut să suscite interes pentru antecedentele artistului, pentru debutul său. Maria Ventura era unica fată a lui Grigore Ventura și a Leei Vermont-Ventura. Tatăl său era un om instruit, publicist, critic muzical și dramatic, autor de piese de teatru; a mînuit cu abilitate limbajul dramatic pentru a reconstitui realitatea cu o ambiție pe care o dorea demascatoare. Cu toate că anumite personaje și situații fuseseră exploatate înaintea lui, pieselor sale nu le lipsește o forță propriu-zis teatrală, observația este atentă, exprimarea vie, firească, de calitate.

Dinspre partea mamei, Maria Ventura se trăgea dintr-o familie evreiască, stabilită la Bacău. Mama a murit tinărară, cînd fiica sa era încă un copil (1895). Fusesse actriță de tragedie; înainte de a se mărita și de a adopta în teatru numele de Lea Ventura, se numise Fanchette Vermont. În familia Vermont avuseseră toți preocupări intelectuale: dintre cei trei frați ai Fanchettei, unul începuse prin a fi ziarist, pentru a se specializa ulterior în astronomie, altul, mort prematur, fusesse poet, în sfîrșit al treilea a fost pictorul Nicolae Vermont. Fanchette fusesse eleva actorului-profesor Ștefan Velleșcu și a poetului Alexandru Macedonschi, care-i predase literatura română și universală și tradusese pentru ea tragedia în versuri *Medeea*, de Ernest Legouvé. Era societara Teatrului Național din București, dar, înainte, jucase și la Iași. În afară de *Medeea*, în care a debutat, repertoriul său cuprindea *Sapho* (Grillparzer), *Maria Stuart*, *Fecioara din Orléans* (Schiller), *Fedra* (Racine), *O crimă celebră* (D'Ennery), *Pigmalion* (Bengescu Dabija), *Lizi* (Polizu-Micșunești) etc. Înaltă, suplă, Lea Ventura a lăsat contemporanilor săi amintirea unei voci pline și timbrate, a unor răcnete « de panteră »¹.

Marioara, născută în 1885, asista adeseori la repetițiile care reuneau pe mama sa, pe Constantin Nottara, cîteodată pe Ventura care făcea pe sufleurul și, dacă ar fi să-l credem pe Nottara, se amesteca în repetiții, făcea schime după actori, îi parodia, se căznea s-o imite

¹ D. Teleor, *Tragediana Lea Ventura*, în *Rampa*, 1919, 4 februarie.



Fig. 1. — Maria Ventura

pe mama sa. La vârsta de 15 ani, la 21 februarie 1901, Maria Ventura și-a făcut debutul oficial la Teatrul Național din București (sub direcția lui Ștefan Sihleanu) în comedia într-un act, în versuri, *Trecătorul*, de François Coppée, în traducerea lui N. Ținc, jucată ca « lever-de-rideau », și în melodrama *Copila din flori*, de Grigore Ventura.

1901, acest prim an al secolului XX, nu s-a deosebit prin evenimente surprinzătoare. Războiul îndărătnic al englezilor împotriva burilor continua; a survenit moartea bătrânei regine Victoria a Angliei. Mișcarea feministă recolta treptat victorii, pe care ziarele timpului le consemnau nu fără ironie: domnișoara Chauvin, avocat în baroul parizian, pledează într-un proces penal, doamna Petit, doctor în medicină, sub 30 de ani (« loc tinerilor! . . . blondă, drăguță și deschisă la minte . . . »²), este numită medic inspector al școlilor din Paris; la Viena publicația *Dokumente der Frauen* apără dreptul de vot al femeilor . . . etc.

La București, în februarie-martie 1901, turneul Agatei Bîrsescu, care nu era primul de cînd juca la Burgtheater din Viena, era încă o dată un eveniment artistic de natură să stîrnească emulația. Reprezentațiile tragedianei au fost: *Maria Magdalena*, de Fr. Hebbel, *Intrigă și iubire*, *Maria Stuart*, de Fr. Schiller, *Othello*, de W. Shakespeare, *Contesa Sarah*, de G. Ohnet. Pentru actorii bucureșteni obligația de a juca alături de Agata Bîrsescu stabilea o foarte profitabilă rivalitate, o competiție fericită. Competiția era de altfel adesea între egali: cei mai mulți dintre societarii Teatrului Național din București erau în acel moment pentru renumita actriță parteneri pe măsura sa (Constantin Nottara, Aristizza Romanescu, Vasile Leonescu, Petre Liciu, Vasile Toneanu etc.). În aceste condiții, care fixau teatrului românesc un nivel ridicat de exigență, a detecta în Marioara Ventura semnele unei cuprinzătoare capacități artistice și ale unei viitoare evoluții de răsunset căpăta o valoare superioară de înțelegere, de comparație, de competență.

Trecătorul, acest « badinage » romantic, fusese jucat pentru prima oară la Paris, la teatrul Odéon, în ianuarie 1869, de către actrițele Agar (Silvia) și Bernhardt (Zanetto). Folosirea travestiului pentru rolul efebului, a cărui proaspătă inocență topește insensibilitatea și nepăsarea răsfățatei curtezane, era deci oarecum tradițional, Sarah Bernhardt îi acordase prestigiul « frumuseței sale blonde și a talentului său plin de eleganță și grație », cum nota Coppée însuși. *Trecătorul* fusese pentru Sarah Bernhardt un fulgerător succes decisiv. Maria Ventura, care de repetate ori de aci înainte va stăpîni impecabil travestiul³, avea vârsta personajului și a fost, pare-se, la rîndul ei, un Zanetto spontan și impetuos, totodată timid, așa cum convine rolului.

Dar nu sîjala caracteriza cel de-al doilea personaj pe care Maria Ventura a fost chemată să-l interpreteze pentru debutul său. Grigore Ventura conturează în piesa sa *Copila din flori* (reprezentată în premieră la Teatrul Național din București în stagiunea 1884 – 1885) mai multe personaje episodice, care populează peisajul acordîndu-i un plus de autenticitate, de a căror prezență raporturile dintre personajele principale se resimt. Printre aceste personaje secundare se numără Margareta, tocmai sosită din Paris, 19 ani, exuberantă, dezinvoltă, căreia nu i se refuză nimic, alintată, capricioasă, pe care însă o delicatețe firească o oprește de la jigniri. Maria Ventura, în Margareta, avea ca parteneri actori iluștri: C. Nottara, C. Mărculescu, A. Demetriade, N. Soreanu, P. Liciu, Amelia Hasnaș, Alice Achile, Maria Ciucurescu. În actul al doilea rolul comportă lectura unei poezii patriotice de Alecsandri – *Poetul și Românca* – și mai multe replici în limba franceză despre istoria Franței, prin care tînăra fată vrea să-și demonstreze cunoștințele. În ultimul act, Margareta menționează în trecere numele lui Claymoor, cronicarul monden, care, la rîndul său, va face elogiul tinerei interprete⁴.

Într-adevăr, critica dramatică a apreciat de la început darurile artistice ale actriței, inteligența și sensibilitatea precoce, dicțiunea și naturalețea, socotite perfecte. Totuși un critic cu simțul răspunderii și cu conștiința talentului Venturei, Emil D. Fagure, atrage atenția și previne asupra primejdiei de a o supune, mult prea tînără încă, exigențelor aspre ale

² *L'Indépendance Roumaine*, 1901, 23 februarie.

³ Neron, Lorenzaccio, Sf. Sebastian, Borgia etc. Travestiul, greu de realizat astfel încît să convingă, era folosit frecvent: Sarah Bernhardt, Eve Lavallière, Ida Rubinstein

jucaseră adeseori în travesti în anii aceia.

⁴ Claymoor, *Carnet du High-life*, în *L'Indépendance Roumaine*, 1901, 23 februarie.



scenei printr-o prea deasă distribuire ori prin angajamente premature, de a o expune astfel unei exaltări dăunătoare studiului. Apelul la răbdare, la seriozitate și gravitate în meserie, recomandarea studiului neîntrerupt, erau la Fagure într-o logică ordine de idei; criticul știa bine cât de necesară, deși uneori istovitoare, este munca actorului, cât de multe scrupule, onestitate, modestie, obstinație, abnegație și, evident, cât talent presupune ⁵.

Din voință și energie, din concentrare aplicată și muncă neobosită, susținută de o reală și netăgăduită pasiune, Marioara Ventura și-a făurit concepția artistică. «Teatrul este muncă. O muncă stăruitoare, fără răgaz, o sfîșiere continuă, o dorință de perfecționare permanentă, un abandon desăvîrșit . . . cînd te dai unui rol, cînd îl trăiești, cînd te lași dusă de fiorul inspirației, nu știi care e partea ta și care e partea poetului creator . . . », obișnuia ea să afirme ⁶. Într-adevăr Ventura a fost o mare muncitoare. N-a avut viață de familie, s-a consacrat în întregime teatrului; cei care au colaborat cu ea s-au putut deseori convinge cât de mult își iubea meseria ⁷. De altfel, ea avea darul de a transmite entuziasmul și spiritul său de inițiativă celor cu care lucra. Cultul ei pentru clasic nu era intransigent,

⁵ Vezi sfaturile de a cumpăni bine înainte de a opta pentru cariera teatrală pe care Fagure le dă unei enigmatice domnișoare Z. V. (E. D. Fagure, *Actrișă, D-șoarei Z. V., poșta redacției*, în *Adevărul*, 1901, 6 martie).

⁶ Marioara Ventura pleacă, în *Rampa*, 1925, 18 februarie.

⁷ Ion Manolescu, *Amintiri*, București, 1962, p. 142; Lucia Sturdza-Bulandra, *Amintiri, amintiri*, București, 1956, p. 76; Aida Vermont, *Cum își învață Ventura rolurile*, în *Rampa*, 1927, 20 ianuarie.

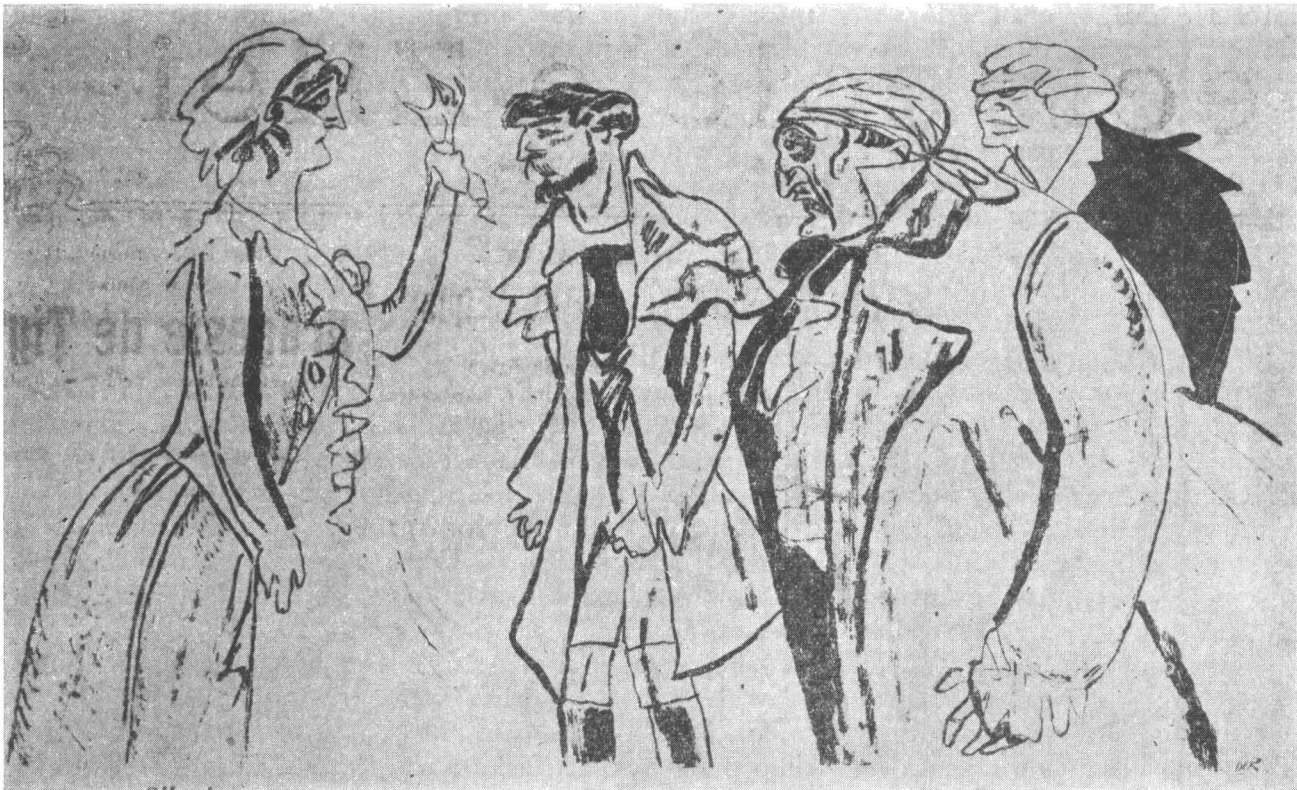


Fig. 3. — Turneul Silvain — 1911, Charlotte Corday la Teatrul Național București. Caricatură de Iser.

exclusiv, îl socotea mai degrabă o modalitate de neînlocuit pentru a înțelege modernul. Actorul era, după ea, elementul hotărâtor care determină alegerea repertoriului, ceea ce n-o împiedica să atribuie actului teatral un caracter colectiv: ea insista, de exemplu, atunci când voia să-și organizeze o trupă, asupra necesității unor *colaboratori* și nu a unor « capete de afiș »⁸. Cât despre esența artei actorului, s-ar părea că punctul de vedere al Venturei s-a situat în contradicție cu cel al lui Diderot, expus în celebrul Paradox: i s-a întâmplat să mărturisească că și-ar fi ales drept deviză maxima lui Horațiu din *Arta poetică* « si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi » — dacă vrei să plîng, plîngi întâi tu însuși⁹. A ceda unei asemenea sensibilități și participări extreme pare totuși puțin probabil din partea unei actrițe ale cărei interpretări s-au distins tocmai prin sobrietate, rigoare, raționament și auto-supraveghere continuă.

Directe sau aluzive, recomandările lui Fagure au fost însă respectate: Maria Ventura, în afara unei apariții sporadice în *Hero și Leandru* (Grillparzer), n-a mai jucat, și-a continuat studiile, a absolvit cursurile Conservatorului din București, la clasa profesoarei Aristizza Romanescu, s-a impus la examenele de sfîrșit de an¹⁰, apoi, în posesia unei burse, a plecat la Paris. Din punct de vedere teatral Parisul era în acea vreme unul din locurile cele mai luminate; Ventura n-a întârziat să se stabilească în acest oraș și, în forfota multicoloră a « capitalei lumii », personalitatea ei și-a dobîndit în scurtă vreme un loc bine definit. Pentru intrarea la Conservatorul din Paris, pregătise recitarea poemului *Strigoi*, de Mihai Eminescu. I s-a sugerat să recite ceva în limba franceză; se prezentă a doua oară în fața unei comisii din care făceau parte V. Sardou și J. Clarétie, dar abia după un an de muncă îndîrjită a fost admisă, de data aceasta cu elogi. A lucrat la clasa actorului Silvain, care era încă din 1885 profesor (în 1911 a venit în turneu în România, întovărașit de soția sa Louise, actriță și ea; în 1916 era numit decan al Comediei Franceze). În 1904 Maria Ventura obținea pre-

⁸ Clarnet, *La domnișoara Ventura*, în *Ranpa*, 1919, 25 aprilie.

⁹ *Marioara Ventura pleacă*, loc. cit.

¹⁰ Un amator, *Cronica literară și artistică*, examenele Conservatorului din București, 1901, în *Literatura și arta română*, 1901, p. 475.

miul II, însă în anul următor primea în unanimitate premiul I. Juca tot așa de bine în franceză ca și în română. Studentă fiind, a fost distribuită în *Esther* (Racine) la teatrul Odéon; a fost angajată la teatrul Sarah Bernhardt, la teatrul Réjane, a revenit la Odéon. Piese în care a jucat la Paris în această perioadă au fost *Bérénice* (J. Racine), *Les Affranchis* (Marie Lenéru), *L'École des ménages* (H. de Balzac), *Antar* (Chékri-Ganem); cunoscutul om de teatru Antoine a pus-o să joace Marguerite Gautier (*Dama cu camelii* — Al. Dumas-fiul), în timp ce Sarah Bernhardt era la New York, *Julietta* (*Romeo și Julietta* — W. Shakespeare), apoi Neron în travesti (*Britannicus* — J. Racine; și Britannicus era tot un travesti). Îndrăzneala anti-tradiționalistă a travestiului lui Neron a avut un răsunător succes¹¹. În 1912 Maria Ventura a făcut film, turnând pentru casa Pathé Frères în *Mizérable*, după Hugo, în care a interpretat rolul Fantinei. Ulterior a trecut la teatrul Athénée.

La București s-a întors pentru a juca în 1915, când, în martie-aprilie, la Teatrul Național, s-a montat *Secretul*, de H. Bernstein, sub direcția lui Paul Gusti, și *Dama cu camelii*, sub direcția lui C. Nottara; în luna septembrie a jucat în plus și în *Îndrăgostita*, de G. de Porto-Riche, la teatrul companiei Voiculescu-Bulandra, de data aceasta. Maria Ventura a recitat de asemenea de câteva ori versuri în limba franceză: în cadrul unei «causerie» organizate de Cercul Analelor, cu participarea lui Lugné-Poe, a Suzannei Desprès, a Aicei Cocea, apoi la festivalul de Max, în folosul Crucii Roșii, când a declamat, acompaniată de orchestră, Marseieza. Cei care au auzit-o recitând versuri de Jules Laforgue sau citind o pagină de Émile Zola au avut prilejul să-i analizeze simplitatea nebănuită de complexă, să surprindă caracterul anticonvențional al interpretării textelor¹².

Războiul a regrupat în țară celebritățile române care se găseau în străinătate: De Max, Ventura, Enescu, surorile Cocea, Alice și Florica. La Iași s-a refugiat și Maria Ventura când Bucureștiul a căzut sub ocupația germană. În activitatea de infirmieră a fost de un curaj consecvent, nu s-a dat înapoi de la operațiile cele mai umile, a spălat, a pansat rănilor soldaților de pe front. Scriitorul Alexandru Kirițescu, în cuvinte sugestive, o evocă în curtea spitalului Notre Dame de Sion din Iași, în plin război: după cupletele cîntate de Marioara Cinski, gătită și plină de bijuterii, după numărul comic al năsosului Tănase, deodată, pe scena improvizată din trei scînduri așezate pe două butoaie care tremură sub pașii săi, suie Ventura . . . «febrilă, între două pansamente, rotind pe deasupra tuturor ochii aceia lungi, bizari, privirile acelea viperine, cu licăriri de oțel; subțire, cu chipul supt, înfășurată în șorțul ei de infirmieră, ca într-un drapel imaculat. Din buzunarele largi, ies la iveală termometrul și un stilograf. Începe să declame ceva versuri la împlinire, care, rostite de buzele ei, par definitive. Cu o mîna ține manuscrisul, iar cealaltă flutură în soare ca o spadă, sclipește ca o torță; parcă mîna aceasta culege din aer ca într-un buchet toate vibrațiile, toate fiorurile de așteptare, toate nădejile sugrumate de teamă și le asvîrlă apoi în petale scli-pitoare peste doamnele care, palide, au încetat să mai rîdă, peste junii înăbușind nu știu ce pudori răscolite sub uniforme de gală, peste capetele rase ale răniților . . . »¹³

În timpul războiului, Maria Ventura a jucat la Teatrul Național din Iași, avînd drept parteneri pe unii dintre cei mai buni actori români: R. Bulfinski, V. Antonescu, I. Manolescu, Tony Bulandra, fost coleg la Conservatorul din București.

La începutul anului 1919, după armistițiu, atunci când raporturile normale între Iași și București erau reluate, Maria Ventura juca la București în *Evantaiul*, de R. De Flers și G. A. de Caillavet. La premiera piesei, Robert de Flers, prezent, a vorbit în fața publicului bucureștean despre *Mari cochete în teatru*. I. Manolescu își amintește că autoritățile germane, cu câteva zile înainte de încheierea armistițiului, interziseseră conferința și această măsură arbitrară inspirase butada lui de Flers că o conferință cenzurată ar avea întotdeauna infinit mai mult succes decît una ținută¹⁴. În această perioadă Maria Ventura a proiectat la București o asociație teatrală care trebuia, spunea ea, să delimiteze o etapă în evoluția artei dramatice românești, însă proiectul nu s-a concretizat decît mai tîrziu. August 1919 a

¹¹ André-Paul Antoine, *Le naturalisme d'Antoine: une légende, în Réalisme et poésie au théâtre (Conférences du Théâtre des Nations)*, Paris, 1960.

¹² Clarnet, *Marioara Ventura*, în *Rampa*, 1915, 23 sep-

tembrie.

¹³ Al. Kirițescu, *Marioara Ventura*, în *Rampa*, 1918, 15 noiembrie.

¹⁴ Ion Manolescu, *op. cit.*, p. 162—164.

Fig. 4. — Maria Ventura. Desen de Victor Ion Popa

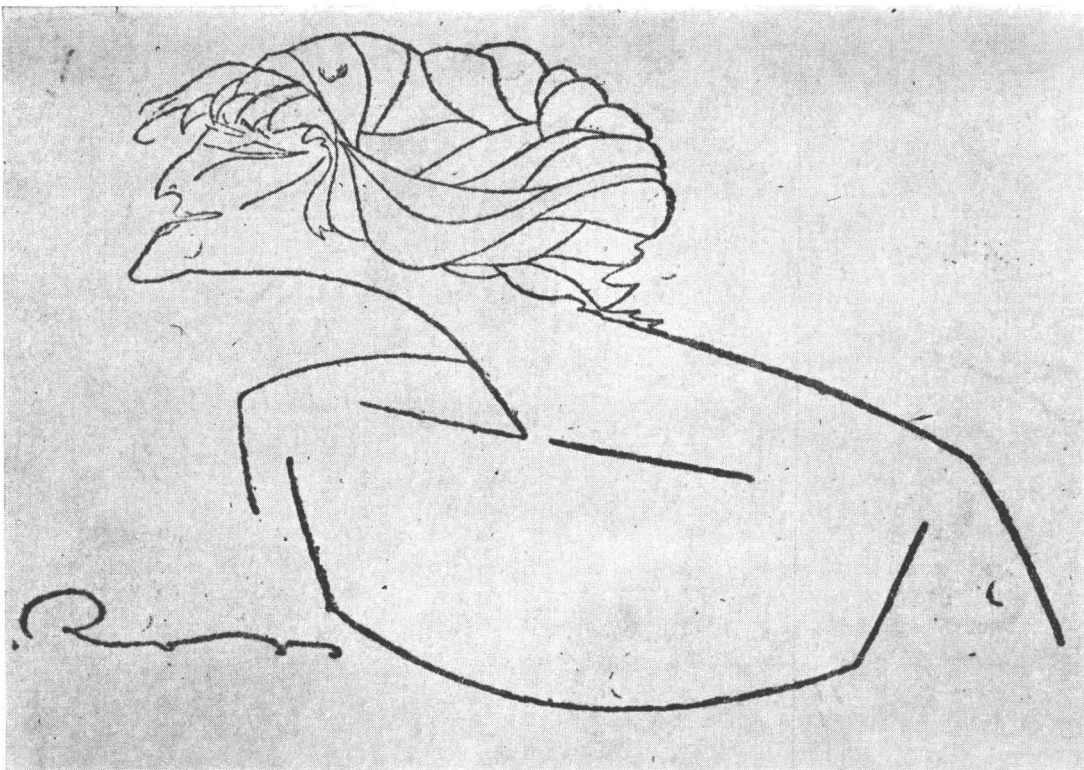


însemnat triumful Venturei: a fost angajată « jună primă dramatică » la Comedia Franceză de către Émile Fabre, director din 1915. « Ventura va face ce va voi la Comedie » scria cu acest prilej Antoine. Fără îndoială ea a avut partea ei de contribuție în acțiunea de reînnoire a stilului istoricei instituții: cu ea (și cu Marie Bell) — afirmă *Enciclopedia teatrului contemporan* — voga tragedienelor din « La Belle Époque » a căror faimă o constituia glasul, volumul de voce, « organul », se încheia, afirmarea divers combativă a unor personalități ca Berthe Bovy, Marie Marquet, Marie Ventura contribuia « să decoloreze rapid tentele pastel care fuseseră de-a lungul anilor atributul unei anumite convenții teatrale feminine, hrănite din bună stare materială și suplă dependență sentimentală »¹⁵.

Cu toate acestea Maria Ventura se va întoarce în România în fiecare an, și pentru a-și petrece vacanțele pe malul mării Negre, dar mai ales pentru a juca în românește timp de mai multe săptămîni în fața unui public credincios și recunoscător. Teatrul Național și Asociația Lucia Sturdza-Bulandra, Tony Bulandra, V. Maximilian, Ion Manolescu, George Storin își împărțeau prezența sa la București. În decembrie 1928, Ministerul Artelor îi acorda prin contract direcția unui teatru (cel din sala Comedia); actorii urmau să aibă aceleași drepturi ca societarii teatrelor naționale, Maria Ventura se angaja să petreacă șase luni pe an la București, printr-o înțelegere cu Comedia Franceză. Direcția noului teatru hotăra să organizeze cursuri de conservator și își propunea să înlesnească turnee ale unor reprezentanți ai Comediei Franceze la noi. În timpul verii 1929 Ventura a recrutat asociați (angajările sale au determinat cîteva demisii de la Teatrul Național: Aura Buzescu, G. Vraca, A. Pop Marțian etc.). Direcția de scenă a teatrului Ventura a fost încredințată pasionatului și multilateralului Victor Ion Popa. Stagiunea teatrală s-a inaugurat la 18 septembrie 1929 cu piesa originală *Lupii de aramă*, de Adrian Maniu, în decorurile pictorului Demian, cu partitura muzicală a lui Sabin Drăgoi și, bineînțeles, cu Maria Ventura. Piesa evocă refuzul

¹⁵ *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Paris, 1959, vol. II, p. 145, 156.

Fig.— 5. Maria Ventura. Caricatură de Ross.



dacilor de a se supune ocupației romane, refuz urmat de prăbușirea lor politică, și agită ideea urii împotriva cotropitorilor. Repertoriul teatral al Companiei Ventura cuprindea: *Vrei să te joci cu mine?* de M. Achard, *Profesiunea d-nei Warren*, de G. B. Shaw, *Periferie*, de Fr. Langer, *Leopold-cel-Iubit*, de J. Sarment etc. Antrepriza teatrală nu s-a dovedit însă prea fructuoasă, existența noului teatru a fost de scurtă durată, ceea ce n-a împiedicat nici-decum pe actrișă să revină anual pentru a juca la Teatrul Național bucureștean. De fiecare dată publicul românesc o sărbătorea, reprezentațiile ei stârneau entuziasm, se scriau poezii anume pentru ea, elogiile nu conteneau. Actorii aspirau toți la cinstea de a fi angajați la teatrul Ventura: o notiță glumeață, intercalată la rubrica *Ecouri* a ziarului *Rampla*, din 25 aprilie 1919, cu prilejul unui prim proiect de întreprindere teatrală, spune îndeajuns despre stima de care se bucura Maria Ventura: «actorul (sau actrișă) care nu pretinde să fi primit de la d-șoara Ventura vreo ofertă de angajare va face o declarație la redacția ziarului nostru, unde se vor distribui premii...»

În timpul celui de-al doilea război mondial cît și după aceea, Maria Ventura nu s-a mai întors în țară. A murit la Paris în decembrie 1954; în ultimii ani de viață și-a dublat activitatea artistică printr-o activitate pedagogică.

În afară de mari roluri din repertoriul universal (*Fedra*, *Hermiona* — J. Racine; *Nora* — H. Ibsen; *Germaine*, *Afacerile sînt afaceri* — O. Mirbeau; *Lorenzaccio* — A. de Musset; *L'Aiglon* — E. Rostand; *Monna Vanna* — M. Maeterlinck; *Fulvia Gelli*, *Ca înainte, mai bine ca înainte* — L. Pirandello; *Sf. Sebastian* — D'Annunzio etc. etc.), personalitatea artistică a Mariei Ventura a însușit cîteva piese originale: *Lupii de aramă*, de A. Maniu, *Pavilionul cu umbre*, de Gib. Mihăescu, *Borgia*, de Al. Kirițescu, *Veste bună*, scrisă special pentru ea de M. Ștefănescu. O anumită dăruire pentru recitarea de versuri, avîntul liric, solicitarea nostalgică, capacitatea de a impune imagini și de a sugera un univers de gânduri și sentimente perfect logic și coerent, un univers pentru public imediat acceptabil, transformau recitalurile sale dedicate poeziei românești (L. Blaga, I. Barbu etc.) într-o viziune profund poetică și de semnificație universală.

Părul castaniu închis, cu reflexe roșietice, pielea mată, ochii migdalați, prelungindu-se spre tîmple, scăpărători, deosebit de vii, nasul acvilin, bărbia voluntară, Ventura avea un

farmec care o scutea de a fi canonic frumoasă. Era de talie mijlocie, subțire, foarte bine făcută, în aparență fragilă, avea încheieturile fine și mișcări de o elegantă și grațioasă suplețe. Avea uneori mlădieri de pisică, « un corp . . . juri că n-are oase . . . s'asvirlă ca o minge, se'ndoaie ca o trestie . . . dacă Darwin ar învia și ar vedea-o, nu e exclus ca la a doua ediție a celebrei sale teorii să susțină că omul — femeia cel puțin! — se trage din pisică! »¹⁶. Simple, autentice, pline de adevăr, gesturile ei erau de o diversitate mereu sporită. Exprima mult cu mâinile ei foarte mobile, dar și cu brațele elastice, înnodate deasupra creștetului « ca două vipere », scria un tânăr scriitor într-un stil metaforic pretențios, Cezar Titus Stoika¹⁷. Forța de sugestie a privirii îi era caracteristică. Avea o voce dulce, un timbru care amintea sunetul perlat al pianului. Și gura va fi fost foarte expresivă de vreme ce a inspirat epitete atât de neașteptate ca « fărîmițată și abruptă »¹⁸.

Maria Ventura fuma mult. Era bună camaradă, veselă, întotdeauna deschisă și precisă în convorbirile ei. Avea gustul eleganței vestimentare și o mare distincție în îmbrăcăminte. Toaletele ei erau semnalate cu admirație (de pildă costumul « bleu-électrique », cu blană de « putois » și bluza « champagne » din *Îndrăgostita*; desigur, cu privire la modă, distanțarea istorică impune obiectivitate!)¹⁹.

Nu este inutil să se insiste asupra echilibrului, suflului grandios și în același timp sobru, asupra efortului de sinteză și logicii riguroase, care au definit jocul Venturei, într-o vreme cînd încă se mai credea că exagerarea ar însemna sublimul și simplitatea o dovadă de lipsă de mijloace. Dincolo de tehnica stăpînită fără greș, intuiția dramatică sigură, fantezia inventivă, sensibilitatea surprindeau și emoționau prin mijloace descurajator de simple. Dădea impresia că inventă textul pe loc. Modela textul după inspirația personală, își impunea această inspirație, dar în același timp, cu o luciditate veșnic trează, veghea asupra corespondențelor în proporții și tonuri, asupra unei distribuiți raționale de umbră și lumină; o fericită coeziune subterană ridica rolul la nivelul unei opere de artă.

Prezența Venturei transforma uneori rolul într-un « sketch » personal²⁰, ba înno- bila chiar personaje factice din piese mediocre: « (este) o flagrantă contradicție să poți susține că piesa e slabă, dar că interpreții sînt buni »²¹. Știa să capteze, să încadreze, să decupeze, să pună în valoare caracterele pe care le incarna. Nu numai cu ajutorul textului: « vă invit să vedeți ce înseamnă în jocul d-sale pauzele din text, să-mi spuneți un singur pasaj din Géraldy care poate înlocui tăcerile d-șoarei Ventura . . . mergeți s-o vedeți pe Ventura. Cuvîntul nostru se pierde zadarnic. Nu poate nimic evoca . . . »²².

O actriță atât de inteligentă, de pătrunzătoare, putea, nu să se identifice — acest lucru nu spune nimic — ci să-și iubească personajul atât încît să ne facă să-l acceptăm. În *Secretul*, de pildă, a dat « monstruoșității sufletești a eroinei acea inconștiență, acea naturalăță care o depărtează de orice melodramatism »²³. Trădînd influența școlii lui Antoine și a teatrului Odéon, Ventura impresiona prin veridicitate, prin lipsa de artificii exterioare, prin detaliile de o economică exactitate, pe care, în mod insensibil, le strecura în jocul său și care-i îmbogățeau și îi încălzeau jocul. Fără « false realisme »²⁴, ea știa să integreze toate aceste amănunte ritmului propriu al piesei.

Maria Ventura interpreta pe Marguerite Gautier la București în același timp cu o altă actriță de mare temperament: Marioara Voiculescu (1915). Evident fiecare din viziuni și-a avut adepții și, cum reprezentațiile se desfășurau simultan, paralelele au fost inevitabile. Urmărind deosebirile dintre cele două versiuni, s-ar părea că interpretarea Venturei a fost mai aproape de spiritul lucrării decît interpretarea conturată apăsător a Marioarei Voiculescu. Maria Ventura a trecut discret peste scenele care pretau la efecte, a învăluit textul într-un

¹⁶ Mihail Morn, *Marioara Ventura*, în *Rampa*, 1915, 16 decembrie.

¹⁷ Cezar Titus Stoika, *Marioara Ventura*, în *Rampa*, 1916, 8 aprilie.

¹⁸ B. Fundoianu, *Mărioara Ventura*, *estampă*, în *Rampa*, 1916, 30 aprilie

¹⁹ *Toaletele d-rei Ventura*, în *Rampa*, 1915, 12 octombrie.

²⁰ Camil Petrescu, *Cronica teatrală*, *Secretul de Bern-*

stein, în *Argus*, 1926, 15 februarie.

²¹ *Cronica dramatică*, *A iubi de Paul Géraldy*, în *Rampa*, 1925, 2 februarie.

²² *Ibidem*.

²³ Emil D. Fagure, *Cronica teatrală*, *Secretul*, în *Lupta*, 1926, 12 februarie.

²⁴ V. Timuș, *Marioara Ventura*, în *Rampa*, 1926, 15 februarie.



Fig. 6. — Maria Ventura în *Ioana d'Arc* (B. Shaw)

suflu de poezie, de o tonalitate tristă; o melancolie resemnată plana distinct chiar în scenele mai dinamice, mai zgomotoase, izbucnirile nestăpânite pe care rolul le comportă în actul al IV-lea n-au fost decît și mai dramatice ²⁵.

În *Fedra* Ventura a demonstrat însă în mod incontestabil publicului românesc însușirile ei de tragediană (1926). Interpretarea ei a realizat o adevărată eroină clasică, în locul Fedrei de o isterică agresivitate pe care o convenție încă acceptată o impunea adeseori. Folosind intonații, atitudini de o intensitate tragică nealterată, ea a parcurs etapele succesive ale pasiunii, stîrnite brusc și neliniștitor, care se transformă treptat în ură, o ură pe care dragostea respinsă o întetește și o face mai operativă decît rațiunea. Această ură tăioasă era fără îndoială specialitatea Venturei. Pe de altă parte, admirabila disciplină de dicțiune, capacitatea de a modela frazele, de a cizela imaginile, au insuflat versurilor lui Racine o tensiune care se comunica și care obliga la meditare. Fedra Mariei Ventura cucerise deja la data aceea publicul francez, atît de dificil cînd este vorba de intepreții străini ai repertoriului lui Racine.

În *Ioana d'Arc*, de Bernard Shaw, Maria Ventura a dozat cu știință amestecul dintre iluminata fără îndoieli cu privire la soarta ei și tînăra țărăncă frustă. Împietind

²⁵ Alex. Călin, *Cronica dramatică*, *Dama cu camelii*, de Al. Dumas-fiul, în *Rampa*, 1915, 15 octombrie; I.

Kaufmann, *Cronica dramatică*, în *Cortina*, 1915, 10 aprilie.

Fig. 7. — Maria Ventura, Caricatură.



umorul și candoarea cu gravitatea, s-a străduit să multiplice fațetele rolului, menținându-i totuși identitatea. Personajul apărea când cu trăsături de inocență, de bun simț practic, când cuprins de o generozitate spontană, de un elan mistic, transfigurat. « Un joc mai aprins, mai convins și mai măsurat în același timp e greu de presupus », scrie Fagure cu acest prilej²⁶.

Din seria de travestiuri din cariera Mariei Ventura trebuie desprins cel al personajului Cezar Borgia din piesa originală *Borgia*, de Alexandru Kirițescu (1936). Folosind un subiect împrumutat din istoria Renașterii italiene, Kirițescu a construit un personaj hamletian, frământat, însuflețit de conștiința unei misiuni de neînlăturat, crud, uman totuși, în compunerea căruia lectura *Principelui*, de Niccoló Macchiavelli, nu era fără urme. Deși într-o strictă raportare la atmosfera morală și socială a epocii, drama evita retorismul și clișeele uzate ale repertoriului istoric; autorul își propunea să sublinieze caracterul etern valabil al pasiunilor omenești²⁷. În interpretarea Mariei Ventura disprețul și devotamentul își împărțeau într-adevăr diversele aspecte ale pasiunii. Ea a servit perfect acestei evocări tulburi și oprimate, puse în scenă de Soare Z. Soare. « Și pe acest principe al bisericii, defrocat și răspopit ca să lupte pentru un ideal politic, pe acest scelerat din trebuință, nu din îndemnuri criminale,

²⁶ E. D. Fagure, *Cronica teatrală, pentru întâia oară: Ioana d'Arc*, în *Lupta*, 1926, 5 februarie.

²⁷ Ce ne spune D. Al. Kirițescu despre « *Borgia* », în *Rampa*, 1936, 13 ianuarie.

pe Cezar, ni l-a înfățișat domnișoara Maria Ventura într-o creație care stă cu cinste alături de Lorenzaccio, o subtilă creație de inteligență, dar și de o rară forță de expresie dramatică. Are domnișoara Ventura, pe lângă atâtea mari daruri ale talentului, vigoarea de a rostogoli cuvântul, de a-l aduna tot sub explozia sentimentului și de a-l trimite precis, puternic ca pe un proiectil. În dicția marei artiste cuvântul, fraza ia forme de expresie nebănuite, de o duritate, de o vigoare neașteptată. Cu atât mai mult când textul închide frumuseți de limbă cum nenumărate sînt în *Borgia* . . . »²⁸

Astăzi, când ni se întîmplă să asistăm la un film vechi, când ascultăm înregistrarea unui monolog sau a unei scene în interpretarea vreunui actor ilustru de la începutul secolului, cu tot respectul nostru pios și cu dorința sinceră de a aprecia și de a admira, resimțim de cele mai multe ori o constrîngere a gusturilor noastre și o jenă în fața unei grandilocvențe care ni se pare insuportabilă. Avem convingerea că acest sentiment de depășire cu Maria Ventura nu s-ar ivi. Preocuparea ei permanentă de a frîna impetuozitatea personajului, de a epura viziunea autorului dramatic de orice tendințe agresive, de a nuanța în adîncime, cu măsură și sobrietate, și mai ales de a atinge, de a sugera, în loc de a îngroșa și insista, erau la ea foarte moderne. Transporturilor celor mai avîntate le adăuga un bob de sare, un gust puțin amar de experiență și circumspecție, care le tempera. Interpretările ei erau mult mai puțin simple decît păreau în aparență și secretul complexității lor stătea în bogata substanță umană investită. Prin rezonanțele ei prelungite, arta Venturei îndemna spectatorul la un examen de conștiință. Între interpret și spectator se crea astfel acea rară complicitate, apropiere, înțelegere într-un univers comun de gînduri.

²⁸ V. Timuș, *Cronica dramatică, Teatrul Național, Borgia, frescă dramatică în 12 tablouri* de d. Alexandru

Kirițescu, în *Rampa*, 1936, 13 februarie.

PROBLEME ACTUALE ALE COMEDIEI ORIGINALE ROMÂNEȘTI DIVERSITATE DE STILURI — EROUL POZITIV DE COMEDIE

de ANA-MARIA POPESCU

Preluînd bunele și valoroasele tradiții ale comediei clasice, ale comediei caragialiene, comedia originală, care a cîștigat după 23 August un punct de vedere nou, avansat, filozofic și estetic, în reflectarea artistică a unei lumi care piere (sau a trăsăturilor negative care continuă să trăiască și după dispariția sa) a ajuns în ultimii ani să reprezinte în dramaturgie, poate, cea mai interesantă și diversă modalitate de exprimare artistică.

Dacă în anii imediat următori după 23 August s-au scris puține comedii și nu toate valoroase, în ultimul timp au văzut lumina scenei multe asemenea producții noi dintre care unele au adus o însemnată contribuție la dezvoltarea comediei originale românești¹. Caracterul interesant și nou al acestor lucrări reiese atît din varietatea tematică², cît mai ales din *diversitatea mijloacelor artistice* folosite pentru reflectarea cîteodată chiar a aceluiași aspect din realitate. Cele mai interesante probleme și mai actuale care se pun cu privire la comedia satirică originală sînt legate în ultima vreme nu de cîștigarea unui punct de vedere ideologic nou — care era deja cîștigat — ci de găsirea unor forme noi, cît mai diverse, care să exprime artisticește, convingător și expresiv, ideea. Vom încerca să evidențiem această trăsătură inedită printr-o analiză comparativă pe cele mai reprezentative texte dramatice ale genului: *Mielul Turbat*, și *Sfîntul Mitică Blajinul* (A. Baranga), *Ziariștii* și *Șeful sectorului suflete* (Al. Mirodan), *Proștii sub clar de lună* și *Somnoroasa aventură* (T. Mazilu).

Fenomenul își are explicația în însăși relația dialectică care se stabilește între realitatea reflectată și personalitatea artistică creatoare, atît de diversă. Și aceasta pentru că, în timp ce comicul în viață este obiectiv, în artă el reprezintă unitatea dintre obiectiv și subiectiv. Asupra caracterului obiectiv al comicului nu mai trebuie insistat, marii autori de comedie au recunoscut, din cele mai îndepărtate timpuri, că trebuie căutat comicul în realitate. Dacă i-am recunoaște acestuia, însă, numai caracterul obiectiv ar însemna, de exemplu, ca un anume fenomen social nociv, parvenitismul, să fie tratat artisticește, într-o anume etapă istorică, dacă nu identic, în orice caz foarte asemănător, de către toți autorii de comedie nu numai de la noi, dar chiar de pe glob. Asupra fenomenului comic existent *în mod obiectiv* în realitate operează, însă, *în mod subiectiv* capacitatea de asimilare estetică — specifică și specializată — a fiecărui autor în parte. Satira, deci, nu conține numai proprietățile obiectului satirizat (în acest sens caracterul de satiră nu este dictat de voința autorului ci de esența comică a obiectu-

¹ De exemplu piesele: *Ziariștii*, *Celebrul 702*, *Șeful sectorului suflete* (Al. Mirodan), *Mielul turbat*, *Adam și Eva*, *Fii cuminte Cristofor*, *Sfîntul Mitică Blajinul* (A. Baranga), *Proștii sub clar de lună*, *Somnoroasa aventură* (T. Mazilu), *Prietena mea Pix* (V. Em. Galan), *Îndrăzneala* (G. Vlad), *Sonet pentru o păpușă* (S. Fărcășan) ș. a.

² Consemnînd acest fenomen, criticul Călin Căliman remarcă, pe bună dreptate, ca deosebit de important faptul

că « reîmprospătarea vervei satirice a dramaturgilor poate fi corelată cu o anume deschidere a perspectivei în tematica abordată: într-un fel se poate spune că, obiectul satirei a evoluat de la genericul « cal de bătaie » național — birocratismul — spre « birocratismul conștiinței » transpunînd mai acuzat ținta ofensivei spre teritoriul abaterilor morale de la normele conviețuirii socialiste » (*Teatrul*, București, 1966, nr. 5, p. 9).

lui), ea este însă, în același timp, și rezultatul asimilării din punct de vedere estetic, în mod subiectiv, de către autor a calităților comice ale obiectului. Astfel, se explică faptul că este surprinsă într-un anume fel contradicția comică în *Mielul turbat* și *Sfântul Mitică Blajinul*, într-altul în *Ziariștii* și *Șeful sectorului suflete* și cu totul diferit în *Proștii sub clar de lună* și *Somnoroasa aventură*.

Vechiul, pentru a se ascunde, recurge de cele mai multe ori la disimularea conștiință; contradicția dintre esență și aparență este una din principalele surse ale comicului și în comedia actuală, cu mențiunea că i se schimbă funcția specifică. Caragiale urmărea prin sublinierea acidă a contrastului comic să nege dreptul la existență al societății pe care o incrimina, A. Baranga, Al. Mirodan, T. Mazilu ș.a. folosesc contrastul comic pentru înlăturarea viciilor existente încă într-o societate la al cărui progres vor să contribuie, mînuind, în acest scop, nu numai cu abilitate, dar și cu operantă incisivitate, arma satirei.

Piesele lui A. Baranga preiau tradiția comediei clasice, păstrînd din punct de vedere al construcției dramatice și al desfășurării conflictului liniile sale directe. Cavafu, de exemplu, (*Mielul turbat*), « desăvîrșit » personaj negativ, prototipul dușmanului de clasă, inteligent și rafinat, ne este prezentat în permanentă contradicție cu esența sa socială, umană, filozofică, ca un foarte destoinic, cinstit și bine intenționat funcționar. Despre toată fauna « negativilor » din *Mielul turbat* un personaj spune, subliniind lapidar, cu umor, contradicția comică și contribuind astfel la dezvăluirea sa — în fața spectatorilor — în plină acțiune, nu în final, ca un deus-ex-machina, că: « Aștia prea sînt tare deștepți ca să nu fie foarte proști ». « Prostia » lor constă nu într-un minus de inteligență, ci în aceea că nu au descoperit încă forța constructivă a noului și, mai ales, că, spre deosebire de personajele lui Caragiale, de exemplu, ei merg împotriva societății, neizbutind încă să pătrundă în toată profunzimea și diversitatea ei această inedită contradicție. Pe acest tipar preluat de la comedia clasică își creează dramaturgul toate personajele negative, inclusiv cele din recenta sa comedie, *Sfântul Mitică Blajinul*.

Ceea ce aduce nou însă, cu personajul *Spiridon Biserică*, comedia lui A. Baranga este prezența activă a eroului pozitiv de comedie (pentru că personaj pozitiv de comedie este, de pildă, și Andronic din *Ultima oră* de Mihail Sebastian). Integrîndu-se conflictului comic, Spiridon Biserică, prezentat și el, la început, prin acele trăsături care nu-i definesc în esență personalitatea (timiditate, modestie, oarecare limitare a capacității sale profesionale), se menține pînă la sfîrșitul piesei ca un excelent personaj de comedie. Demascarea (momentul în care aparența este înlăturată și esența fenomenului sau a personajului este divulgată) ne pune — și acesta este elementul nou — în fața unui erou activ de comedie, capabil « să turbeze » dacă este nevoit să-și apere drepturile sale sau ale altora. Prezența lui Spiridon Biserică în dramaturgia originală lărgeste sfera contrastului comic, pune în valoare o latură a sa neexplorată încă, semnificativă pentru societatea al cărui recunoscut erou este. Prin crearea acestui personaj satira dobîndește o funcție emoțională specifică, o notă de optimism, ea atinge însăși esența fenomenului satirizat, a cărui *pieire* — în cazul concret din piesă — are loc sub ochii noștri.

A. Baranga urmărește în ultima sa piesă, *Sfântul Mitică Blajinul*, să-l aducă pe Spiridon Biserică într-o situație nouă, la 13 ani după prima și atît de izbutita sa apariție pe scenă. Încercarea îi reușește însă numai parțial. Și aceasta pentru că autorul nu realizează, de data aceasta, acea totală, deplină contradicție comică între esență și aparență care să dea farmec noului său erou pozitiv, să-i « construiască », convingător și emoționant, posibilitatea de a surprinde și, în același timp, de a acoperi, prin virulența satirei sale, mesajul ideologic al piesei. « Sfîntul » Mitică Blajinul — în prima parte a piesei un autentic blajin — acceptă pasiv mai bine de 40 de ani să înflorească în jurul său ticăloșia, ca să intervină numai atunci cînd i s-a făcut personal o nedreptate, fără a distruge total fenomenul social retrograd, continuînd chiar să conviețuiască alături de el, împărțindu-și viața în două perioade distincte, între care, aproape, nu există nici un fel de comunicare, pe nici un plan³. În a doua parte

³ Pornind de la același neajuns al piesei, mai precis, al modului în care este construit personajul principal, criticul Traian Șelmaru emite opinia, interesantă de altfel, că Baranga,

dacă nu ar fi dorit cu orice preț să facă din Mitică Blajinul un personaj pozitiv și s-ar fi lăsat călăuzit de adevărul vieții, ar fi realizat, poate, unul dintre cele mai interesante perso-

a piesei, încercarea lui de a se prezenta drept agent al unei puteri străine, este nu numai facilă și de o surprinzătoare naivitate, dar și neconcludentă din punct de vedere dramatic și în ultimă instanță, neconvingătoare. Dramaturgia lui A. Baranga prezintă multe alte aspecte care merită a fi consemnate. Am reținut doar temeinica și creatoarea sa legătură cu comedia clasică și apariția personajului pozitiv activ, însemnate contribuții aduse comediei originale contemporane.

Unitatea dialectică dintre caracterul obiectiv și subiectiv al reflectării comicului din realitate determină la Al. Mirodan o altă modalitate artistică de expresie. Deși se declară discipol al lui Camil Petrescu (și este, pentru că teatrul său e un teatru militant, de idei), comediiile sale sînt înrudite structural și cu comediiile lui Mihail Sebastian («visătorii trec la acțiune»⁴) prin universul lor poetic. Metafora, densă, bogată în sensuri, de o profundă și tulburătoare poezie, din teatrul lui M. Sebastian este preluat de către Al. Mirodan cu îndrăzneală, cu un special simț al noului, care nu numai că trebuie să învingă, dar să și emoționeze, să convingă.

În remarcabila sa piesă de debut, *Ziariștii*, metafora este cuprinsă în sensul filozofic și în profundul umanism al piesei și nu îmbracă haina concretă a unui personaj, deși personajul principal (din nou erou activ de comedie), Cerchez, al cărui umor și impresionantă forță de desțelenire satirică dau piesei o vibrație artistică deosebită, poate fi considerat, deopotrivă, personaj și idee.

În schimb, piesa *Șeful sectorului suflute* este construită în întregime pe această formulă artistică. Acest Șef al sectorului suflute este o metaforă, este ideea de fericire, nevoia de adevăr, de plenitudine, un mod de a declara convingător și sugestiv război mentalității învechite, spiritului retrograd, oricărui fenomen și oricărei manifestări care ar putea opri descătușarea omului, eliberarea lui de prejudecăți, de influențele nocive ale unei lumi care a apus⁵.

Bineînțeles, metafora, hiperbola, alegoria sau simbolul pot limpezi și poetiza ideea după cum o pot întuneca și lipsi de fior artistic. În dramaturgia lui Mirodan metafora se sprijină pe un bogat material de viață, la el «idealul etic al vremii noastre coboară din sfera abstracțiunilor, devine o prezență efectivă în realitatea cotidiană, apare chiar «în carne și oase» pe scenă, personificat în acel original erou metaforic care a dat numele piesei *Șeful sectorului suflute* — inamic al inerției, al lenei, al calomniilor și al prostiei»⁶.

Al. Mirodan izbutește cu evidentă măiestrie să stabilească echilibrul dialectic între elementele concret-istorice și caracterul general-uman generat de ideea piesei sale și demonstrează astfel, mai convingător decît orice teorie, că «de fapt generalul-uman, poate fi atins numai prin mijlocirea concretului-istoric»⁷.

La Mirodan metafora își are permanent un corespondent în realitate. Pe replica disperată a Magdalenei: «Și gîndurile-s vii. Și gîndurile-s vii . . .» intră pentru prima dată în scenă, ca o evidentă concretizare a «gîndurilor vii», *Șeful sectorului suflute*. «Șeful» — astronom de meserie — are un pandant al său, pe timidul și totodată curajosul metereolog Gore, amîndoi au — în virtutea aceleiași nevoi pe care a resimțit-o permanent dramaturgul de a-și materializa metafora — cîte un destoinic adjunct Costică, amator, din cînd în cînd, de «un demisec . . . modest . . . cîstit.» Prezența în piesă, a lui Gore și a adjunctului său Costică înlătură orice dubiu cu privire la caracterul concret, real, al imaginii metaforice la Al. Mirodan. Mai mult decît atît, în scenele de cea mai bogată și generoasă fantezie, de imaginație luxuriantă, autorul aduce un element de o șocantă precizie pentru a sublinia autenticitatea faptelor. De exemplu, la prima întîlnire cu Magdalena, *Șeful sectorului suflute* o uluiește pe aceasta nu numai cu abundența datelor pe care le deține despre ea, dar și cu

naje de satiră, «omul care nepăsător la năpasta altora, ajunge să o simtă pe propria sa piele» (*Sfîntul Mitică Blajinul, Scînteia*, București, 1966, martie, 3).

⁴ Andrei Băleanu are în cartea sa, *Realism și metaforă în teatru*, (București, 1966), un foarte interesant capitol pe această temă intitulat: «Visătorii trec la acțiune. Cerchez urmașul lui Miroiu» (p. 119).

⁵ La apariție, piesa a fost criticată în mod neîntemeiat pentru lipsa de concretețe a imaginii (scoasă din domeniul

realului și transpusă arbitrar pe tărîmul abstracțiilor pure), pentru caracterul ei plicticos, cit și pentru nivelul său ideologic scăzut. Ulterior a fost apreciată de către critică și de către public tocmai pentru forța emoțională de transmitere a mesajului, pentru interesanta încărcătură de idei, puse evident în valoare tocmai prin folosirea metaforei în teatru.

⁶ Andrei Băleanu, *op. cit.*, p. 124.

⁷ I. Ianosî, *Concret și abstract în arta modernă*, în *Contemporanul*, 1964, nr. 44.

precizia lor indiscutabilă (la întrebarea iritată, speriată a Magdalenei: « De unde știi? Și de când știi? Și ce știi? », Șeful sectorului suflăte îi răspunde: « De unde știu? Am auzit viața, adică cearta voastră. De când știu? Din ziua de 14 (...) » (n.n.). Precizia aceasta este totdeauna dublată de un subtil umor; la afirmația brutală, frustă a lui Horațiu: « Ți-ai pierdut mințile! », Magdalena îi răspunde că, dimpotrivă, le-a găsit: « La raion. Mi le-a adus îndărăt tovarășul. Tovarășii. »)

Metafora lui Mirodan e nu numai poetică dar și agitatorică (« (...) Carpații ne priveau cam de sus . . . I-am străpuns cu un drum de fier de la Bumbești la Livezeni. Deși s-au zvîrcolit, aruncînd cu pietre în brigadierii. Bicazul ar fi jurat pe tot ce are mai scump că nu va deveni port cu șalupe și marinari: a devenit »).

În teatrul lui Al. Mirodan se îmbină astfel în mod organic și într-o manieră originală teatrul de idei și teatrul poetic; din această perfectă conviețuire izvorăște și puterea de seducție a pieselor sale și caracterul lor combativ, militant.

Teodor Mazilu, pornind de la aceeași sursă a comicului, de la contradicția comică, folosește altă modalitate de expresie. Toate celelalte personaje negative de comedie își ascundeau esența în dosul unei aparențe bine confecționate și apărute. Eroii lui Mazilu își declară ostentativ viciile, contradicția fiind mult prea evidentă, ei nu o neagă, dimpotrivă, o afirmă. Și astfel, surprinzînd contradicția comică dintr-un alt unghi, Mazilu aduce o contribuție originală la dezvoltarea comediei românești.

Considerată mult debitoare « teatrului absurd », în realitate comedia grotescă a lui T. Mazilu (*Proștii sub clar de lună* și *Somnoroasa aventură*) nu are decît unele tangențe, neesențiale cu acest gen de teatru. În dramaturgia contemporană a « absurdului » există deosebiri importante nu numai de tehnică dramatică dar și de concepție de la un autor la altul. Absurdul condiției umane, într-o societate care degradează valorile, stă la baza comediiilor tragice ale lui Ionescu. La Dürrenmatt, la Frish, la Caragiale — mai mult decît la Ionescu — « reducerea la absurd este o modalitate (...) de a releva caracterul nerațional al unor concepții și relații legate de formațiuni sociale concret-istorice⁸ », în timp ce pentru Beckett universul însuși e irațional, ca să nu mai vorbim de comedia de tip « bergsonian », care satirizează inadaptarea unui individ la societate, îndepărtarea acestuia de societatea a cărei morală și a căror legi autorul departe de a le infirma, le acceptă. În teatrul lui Mazilu — în care absurdul constituie efectul și nu cauza, în care personajele nu sînt puse în situații fără sens, și destinul lor nu generează tragism — lumea eroilor săi este anulată istoricește.

T. Mazilu satirizează în piesele sale acea « absurditate a obișnuitului » despre care vorbește Lenin și pe care dramaturgul încearcă zgomotos, în maniera sa personală, să o anihileze. Referindu-se la numerele excentrice dintr-un spectacol de music-hall — și afirmația sa are caracter de generalizare — Lenin spune: « Este aici un fel de atitudine satirică sau sceptică față de ceea ce este îndeobște admis, se vede tendința de a întoarce lucrurile pe dos, de a le deforma puțin, de a arăta *absurditatea obișnuitului*. Complicat, însă interesant. »⁹ Teodor Mazilu satirizează, critică vehement, în stilul său comic-grotesc, mecanismul unei lumi care a dispărut și absurditatea faptului că, din obișnuință, el continuă să funcționeze și după dispariția societății în care s-a format. În virtutea acestei « absurde obișnuințe », a unei mentalități nocive, adînc înrădăcinate în conștiința unor oameni, se întreabă, sincer nedumerit, Gogu (*Proștii sub clar de lună*): « Dar ce poți să faci cu o afacere decît să o mușamalizezi! », iar tanti Cleo (*Somnoroasa aventură*) nu concepe ca un bărbat « onorabil », cu Trabant, să nu aibă succes la femei (« Vai, dar intrăm în domeniul absurdului! » exclamă ea). Această « lume » are « morala » ei; Ogaru (*Somnoroasa aventură*) e capabil să desființeze un om, dar nu ascultă niciodată la uși, Gogu declară cu mîndrie că e întreținut, hoț, parazit, dar că este, în același timp, și « uman » pentru că îi lasă Clementinei mobila. Și exemplele se pot înmulți. Aceste personaje nu își exprimă gîndurile (concepția lor despre viață) într-un « limbaj incoerent, lipsit de logică formală »¹⁰. Dimpotrivă, gîndirea lor se

⁸ Andrei Băleanu, *op. cit.*, p. 142.

⁹ V. I. Lenin, *Despre cultură și artă*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 610 (subl. ns.)

¹⁰ Andrei Strihan, *Ipostaze actuale ale comicului*, Contemporanul, București, 1964, noiembrie 13.

caracterizează « prin corectitudine formală, însă falsă, fără sens, absurdă în ceea ce privește conținutul său »¹¹. Absurdul în teatrul lui Mazilu poartă « un mesaj de idei limpede, este « absurditatea obișnuitului », absurditatea inerției, căreia i se opune rațiunea noului, rațiunea prefacerilor revoluționare »¹².

În această lume ale cărei manifestări sînt hiperbolic, grotesc, prezentate de către autor, el introduce personajul pozitiv care acționează, cu o funcție nu numai deosebită în piesă, dar și foarte dificilă. « Personajul cu aceste însușiri intră în domeniul satirei pe un teren care nu este propriu calităților sale comice. Va trebui, în consecință, temporar, pentru a-și îndeplini mandatul său, să se adapteze specificului formeii în care se manifestă personajele supuse actului satiric »¹³. În *Proștii sub clar de lună*, de exemplu, Emilian pentru a putea acționa împotriva purtătorilor unei inveterate mentalități burgheze se « identifică », pe parcursul acțiunii, cu ei. Metoda, foarte interesantă, corespunde specificului comic al pieselor lui Mazilu. Autorul, însă, a pierdut măsura în dozarea relației între esență și aparență, mergînd uneori pînă la a-și consulta eroul cu fenomenul satirizat. În schimb, în cealaltă piesă, *Somnoroasa aventură*, personajul pozitiv, Manole, este prezentat în afara conflictului comic, exagerat, de data aceasta, pe latura sa de erou pozitiv.

Încercarea îndrăznească, dar care nu a depășit stadiul unui simplu experiment, de a integra deplin eroul pozitiv conflictului comic, sau de a-l detașa total, a constituit unul dintre elementele pe care s-a fondat opinia, infirmată în ultima vreme, potrivit căreia piesele sale nu ar avea un mesaj ideologic clar.

Prin exagerarea tendinței de varietate — în manifestările ei autentice deosebit de bine venită —, dar mai ales din dorința de a trece cu orice preț drept « modern » și foarte « informat » s-a ajuns, în unele cazuri, la mimetism, un fenomen întîlnit de altfel nu numai la noi. Gilles Sandier se manifestă vehement împotriva « bilblielilor experimentale », care neagă tradiția și nu aduce nimic nou în artă¹⁴, Siegfried Melchinger se declară adept al oricărei modalități de expresie artistică cu condiția ca ea să servească arta și nu să facă modă¹⁵.

Chiar dacă dramaturgul are ceva de demonstrat, dar folosește pentru aceasta schema generală, uită sau nesocotește « individualitatea reală »¹⁶, care asigură substanța vie a textului dramatic, nu salvează opera de inconsistență sau platitudine nici faptul că eroul principal este însuși Robinson Crusoe (*Insula de Gellu Naum*) sau un Ulysse contemporan (*Ulise și coincidențele* de Mircea Șeptilici și Gh. Dumbrăveanu), nici statuia vie din « celebra » *Duminică fără fotbal* (Aurel Storin), nici chiar găsirea unui filon comic ca acela oferit de buclușul Arici de la *Dopul perfect* (Ion Băeșu) și nici un fel de alte bune intenții artistice nesuținute de dialectica interioară a faptului istoric-concret (*Nasturele sau absolutul* de Radu Cosașu, *Anonime*, de Al. Voitin, ș.a.) Experiențe de acest fel eșuează nu pentru că autorii lor ar folosi metode străine realismului socialist ci pentru că ei aplică mecanic, fără să le integreze ideii și conflictului, niște formule gata fabricate.

Goethe spunea că nimic nu dezvăluie mai elocvent, mai grăitor, caracterul oamenilor decît ceea ce îi face pe ei să rîdă, iar Maiakovski afirma că trebuie să te temi de a stîrni rîsul semenilor tăi; promptitudinea semnalării viciilor sociale, spiritul de observație, umorul, tendința spre caricatură care poate merge pînă la grotesc, optimismul, sînt în comedia satirică constante, iar o privire istorică, ne-ar îngădui chiar să le numim tradiționale.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Andrei Băleanu, *op. cit.*, p. 146.

¹³ Andrei Strihan, *loc. cit.*

¹⁴ Armand Gatti, *Je vous en veux*, în *Arts*, Paris, 1962, februarie 2—9, p. 18.

¹⁵ *Das Theater des Ordinären*, în *Theater Heute*, Velber

bei Hannover, 1966, nr. 1.

¹⁶ « Fiecare din relațiile tale cu omul — și cu natura — spune Marx — trebuie să fie o anumită exteriorizare a vieții tale individuale reale, corespunzătoare obiectului voinței tale » K. (Marx — Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, București, 1953, p. 56).

de ELENA ZOTTOVICEANU

Personalitate copleșitoare, Nicolae Iorga a dominat cu incandescenta sa spirituală o jumătate de veac de cultură românească. Istoric și profesor, poet, memorialist și dramaturg, critic și istoric literar, orator, ziarist și om politic, el a cuprins în opera lui imensă, asemenea marilor figuri renașcentiste, cele mai variate și neprevăzute probleme, ca și tot ce putea contribui la susținerea ideilor sale. Aproape nu există ungher al trecutului nostru istoric asupra căruia să nu se fi aplecat, în care să nu fi adus lumină; el a știut să treacă cu genialitate « de la necunoscut la adevăr, sau de la faptul catalogat ca atare la revelația sensului său veritabil »¹.

Printre preocupările sale extrem de multilaterale (concretizate în peste 26.000 de titluri publicate) găsim — pe un loc modest — și muzica. O pregătire în această direcție nu avea și poziția de pe care abordează fenomenul muzical nu este nici a specialistului, nici a melomanului, ci a istoricului și moralistului. Elementele muzicale îi foloseau ca material pentru susținerea unor ipoteze, pentru demonstrarea unor puncte de vedere. Într-un articol comemorativ, un exeget spunea: « Pentru el o persistență de cîntec național într-o regiune îi dădea un indiciu sigur al prezenței și al drepturilor acelei națiuni căreia îi aparținea cîntecul. Socotea acest fenomen ca deplin doveditor, ca un argument ce putea fi deplin afirmativ și într-o controversă etnică »². Fără a ne pronunța atît de categoric, vom spune doar că atribuia un rol deosebit în ansamblul vieții istorice, fenomenelor de cultură, considerîndu-le definitorii pentru structura psihică a poporului respectiv și pentru etapa dată. Și deseori se întîlnesc în studiile sale istorice observații cu privire la cîntecul popular (ca fapt artistic muzical, căci de foclorul literar s-a ocupat în studii ample și amănunțite). Astfel, în monumentală *Istorie a Românilor* folosește pentru a susține teoria substratului geto-dacic al civilizației noastre și elemente de ordin muzical, văzînd în horă, călușari și doină, continuarea unor tradiții ce se pierd într-un « lung trecut ». Hora este prelungirea unor rituri păgîne, care se păstrează « la toți carpaticii și balcanicii laolaltă », iar doina (și subliniază apropierea de nume cu daina lituaniană, justificînd-o prin relații străvechi), îi amintește de acel « torelli » definit de un lexicograf bizantin ca « strigăt de plîngere cu fluierul, la traci »³.

Adesea găsim aceste mențiuni ca și multe altele, în lucrările ulterioare ale lui George Breazu și ale altor cercetători, ca bază pentru considerații ce demonstrează din punct de vedere muzicologic, justetea observațiilor istoricului.

În numeroasele sale călătorii, Iorga asculta cu atenție muzica populară a localnicilor, căutînd în ea elemente care să-i confirme sau îmbogățească tezele. Emanoil Ciomac povestește

¹ Șerban Cioculescu, *Nicolae Iorga, scriitorul și istoricul literar*, în *Revista de istorie și teorie literară*, București, tom. XV, 1966, Nr. 1, p. 53—62.

² Emanoil Ciomac, *N. Iorga și muzica românească*, în *Timbul*, București, V (1941), 19 mai.

³ Nicolae Iorga, *Istoria românilor*, București, 1936, vol. I, partea I, p. 87.

că într-o scrisoare, istoricul își mărturisea — dovadă unui real simț muzical — impresia de izbitoare asemănare cu o parte din muzica noastră populară, ce i-a lăsat-o muzica « phrigiană și cea vecină acesteia, armeană », sugerînd astfel specialiștilor un filon de cercetare neexploatat încă pe atunci, dar promițător, domeniul folclorului comparat. De aceea și-a formulat de multe ori convingerea în utilitatea studierii cîntecului popular și a fost, la un moment dat, unul dintre susținătorii acțiunii de culegere a muzicii românești dusă de Béla Bartók în Bihor și Maramureș. În 1934 de exemplu, saluta prezența acestuia la București, arătînd că prețuirea și cunoașterea reciprocă este « calea cea bună pentru a face ca popoarele să poată trăi unele lîngă altele », și îl felicită pe folcloristul maghiar pentru că a știut să descopere originalitatea sufletului românesc în ceea ce « poate fi mai caracteristic: în masele populare și în domeniul unde vădirea este mai misterioasă și mai expresivă, în muzică ». Opera folcloristului maghiar este cu atît mai meritorie cu cît în pofida propagandei hitlerismului în scopul dezbinării popoarelor el a ajuns să înțeleagă și « să iubească pe creatorii acestei arte naive și totuși adînci ». ⁴

Notițele fugare prinse în contexte vaste, străine de muzică, își au însemnătatea științifică de prime jaloane în calea unor cercetări specializate, dar ele se adresau doar unui cerc restrîns de cîrturari. În marele public de o infinit mai largă răspîndire s-au bucurat articolele publicate cu regularitate în ziarele și revistele vremii.

Întreaga gîndire critică a lui Iorga a fost dominată de vocația sa de moralist ce se reflectă și în ideile despre muzică, în care vede un mijloc de educare și înnobilare a sufletului, un act social de răspundere, nu numai un agreement; și muzica este ca și literatura o activitate cu scopuri înalte și o apreciază mai ales în funcția de idealurile naționale și morale, criteriul etico-ideologic fiind preponderent.

Din practicarea muzicii corale în școală de pildă, copiii învață că « mersul înainte al poporului, că înaintarea lumii se reazimă pe buna orînduială, pe jertfirea de sine, pe unirea tuturor pentru scopurile înalte ale vieții », și autorul își pune mari nădejdi în răspîndirea muzicii « care va schimba cu desăvîrșire acest popor » ⁵. Nu e locul aici să discutăm conținutul social-politic al tezilor — cu rang de principiu pentru Iorga — exprimate mai sus, căci despre ele s-a scris mult în ultima vreme. Subliniem numai posibilitățile deosebite de modelare a minții omenești, de îmbogățire a orizontului sufletesc și cultural atribuite muzicii, menită a cînta « solidaritatea, legătura bună dintre oameni » ⁶, chiar și dintre oameni de neam diferit, « căroră doar atîta le lipsește: a se cunoaște pentru a se putea și iubi » ⁷. Iată de ce Iorga saluta cu bucurie succesul unui cor românesc la Sofia, proclamînd încă o dată puterea unificatoare a muzicii « Cine a putut face minunea? Cîntecul » ⁸.

Cu atît mai mult poate fi cîntecul un factor esențial în afirmarea unității spirituale și naționale a poporului nostru — ideal care în prima jumătate a vieții i-a dominat întreaga activitate publică și mare parte din activitatea științifică. Orice ocazie era binevenită pentru a proclama încă și încă o dată această năzuință.

Cîntecul este « un ton deosebit » care confirmă « legătura sfîntă între cei de același neam », scrie el în 1904. De aceea, doi ani mai tîrziu turneele unor coruri din Ardeal, pe care le socotește « semne de recunoaștere în drumul spre întemeierea adevăratei unități culturale românești » ⁹, îi prilejuiesc articole entuziaste. În spectacolele « Reuniunii de cîntări din Sibiu » cu opereta *Moș Ciocîrlan* de Tudor Flondor, îl impresionează « porturile frumoase, disciplina, seriozitatea înaltă cu care se cînta pînă și partea cea mai puțin însemnată . . . curăția și căldura care întipărea orice manifestare » ¹⁰. Comentariile de ordin estetic se opresc aci, căci dincolo de calitățile artistice, valoarea cîntăreților sibieni — ceea ce îi ridică deasupra celor mai perfecte interpretări — consta în misiunea lor de « mică oștire a idealului nostru

⁴ Nicolae Iorga, Béla Bartók, în *Neamul românesc*, București, XXIX, 1934, nr. 43, 25 febr.

⁵ Nicolae Iorga, *Coruri*, în *Semănătorul*, București, III (1904), nr. 18, 2 mai, p. 273—275.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Nicolae Iorga, *O biruință a cîntecului*, în *Neamul românesc*, București, XXVII (1953), nr. 99, 7 mai.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Nicolae Iorga, *Coruri*, în *Semănătorul*, București, III (1904), nr. 18, 2 mai, p. 273—275.

¹⁰ Nicolae Iorga, *Cîntăreții sibieni la București*, în *Semănătorul*, București, V (1906), nr. 99, 24 septembrie, p. 761—763.

pe care-l serveau din toate puterile lor în această formă pură a cîntării. Și acesta era lucrul de căpetenie în venirea, înfățișarea și isprava lor »¹¹.

Creația originală este deci un mijloc prețios de a demonstra caracterul general unitar al culturii noastre și apreciindu-i rostul etic și național, Iorga a susținut-o întotdeauna cu convingere, atacînd violent indiferența și disprețul claselor dominante, acea « parte a țării care moare din lipsă de suflet ». Împotriva lor protestează cu ton năvalnic de profet: « Dacă s-a format în sfîrșit un singur suflet al neamului, în mijlocul poporului nostru este totuși o graniță, una veșnică poate, dar care nu trece pe unde se crede de obicei »¹².

În funcție de idealul național și de modul în care l-au servit, judecă Iorga pe compozitorii români; aprecieri artistice aproape nu formulează, dar cu darul lui de a pătrunde esența, « fibra morală » a personalității umane, reușește să definească cu justete aportul sau caracteristica fiecăruia. În Gh. Dima vede îndeosebi omul de muncă, onest, « credincios nației și factor disciplinat al vieții sociale », care « n-a înțeles arta sa ca o magie străină de viață », și pentru aceste virtuți îl prețuiește îndeosebi tradiționalistul Iorga¹³. Pe Ion Vidu îl așează mai sus în scara valorilor, ca « factor de unitate națională », capabil să transmită prin arta sa « simțul ordinei și instinctul frumuseții »¹⁴. Lui D. G. Kiriac însă îi dedică un adevărat imn funebru în necrologul care-i atribuie « una din cele mai mari opere de pregătire spirituală înainte de război » numindu-l « adînc înțelegător al originalității artistice a neamului său ». Cu recunoștință adaugă « nu vom putea spune îndeajuns cît datorește, nu numai muzica românească pusă pe alte baze în ce privește înțelegerea sufletului național, dar însuși acest suflet . . . lui D. G. Kiriac »¹⁵.

Din partea unui necunoscător, prea puțin aplecat către subtilități estetico-muzicale, această ierarhizare a valorilor, ca și observația despre acele «alte baze» ale muzicii moderne românești, denotă o foarte fină și nuanțată înțelegere a evoluției ei ca o continuare a temeiurilor puse de înaintași pe baze calitativ noi, izvorite din același trecut, deși aparent mult diferite¹⁶.

Este interesant ca fenomenul contradicției dintre concepțiile sale despre literatură, întemeiate pe tradiție și mult mai marea permeabilitate la noutate de care a dat dovadă în judecățile despre muzică; concludent este exemplul de mai sus și mai ales profunda comprehensiune față de opera enesciană.

În muzică nu se simțea chemat a da verdicte, era doar un ascultător, dar trăind adînc ritmul dezvoltării culturii noastre, a știut să găsească în mod intuitiv firul logic al evoluției de la micile prelucrări corale de cîntece populare care-i plăceau, pînă la capodopera enesciană—Oedip.

Este aproape de necrezut că aceeași mîină a scris « Lupta cu modernismul »¹⁷ negînd orice încercare novatoare și articolul despre Oedip. O intuiție genială l-a făcut să pătrundă o operă care prin noutatea ei deconcertase chiar pe unii oameni de specialitate, să-i discearnă sensurile ascunse, noblețea, autenticitatea, rădăcinile naționale, dincolo de limbajul foarte « modern », pentru care din punct de vedere nu numai muzical dar și al concepțiilor, nimic nu părea să-l pregătească.

A doua zi după premiera pariziană transmisă prin radio, Iorga scria în Neamul Românesc: « Toate accentele se unesc pentru a forma o strălucită operă în care o întreagă viață se rezumă, și atîtea dintre ele sînt ale noastre, în adevăr ale noastre, chiar dacă străinii nu pot ghici de unde vin !

De la noi solemnitatea care se găsește atavic în sufletul celui născut pe plaiurile vechii Moldove eroice, acea maiestate calmă ca a biruitorilor Voievozi, de la noi pietatea adîncă și discretă ca a acelorași Domni înălțători de lăcașuri, cu adînc de umbră și pace șoptită a rugăciunilor de noapte tîrzie ; de la noi duioșia, plînsurile de fluier în amurguri dumnezeiești

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Nicolae Iorga, *Oameni care au fost*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1936, vol. III, p. 188.

¹⁴ Ibidem, vol. IV, p. 115.

¹⁵ Ibidem, vol. III, p. 247.

¹⁶ Aceeași sensibilitate care nu dă greș l-a făcut să înțeleagă arta unică a Mariei Tănase încă de la primele ei

apariții: « pasăre măiastră, o numește el, care știe să zică cîntecele noastre cum . . . n-am auzit pe nimeni ». (Petre Ghiață și Clery Sachelarie, *Maria Tănase și cîntecul românesc*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1965, p. 40).

¹⁷ Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. II

de blinde și mai ales de la noi acea strămoșească măsură . . . cea oprire de la orice gest care trece de o margine instinctiv întinsă ». ¹⁸

Enescu însuși a fost impresionat de perspicacitatea și căldura articolului, recunoscându-l ca « o perfectă caracterizare » a operei sale. « E atîta adevăr în această analiză . . . că am rămas uimit » spunea o dată unui gazetar ¹⁹; și Emanoil Ciomac, prieten apropiat al compozitorului, a afirmat în repetate rînduri, desigur în asentimentul maestrului, că aprecierile lui Iorga sînt « cele mai adevărate și simțite cuvinte ce s-au scris vreodată în presa noastră despre Oedip ». ²⁰



Am lăsat la sfîrșit o contribuție mai substanțială la istoria muzicii noastre: studiul « La musique roumaine » apărut la Paris în 1925 ²¹.

În cele cîteva pagini, Iorga punctează într-o sinteză problemele ce i se par esențiale pentru cunoașterea culturii muzicale românești: evoluția muzicii bisericești și muzica populară — cu referiri la originile ei, la deosebirea dintre muzica țărănească și lăutărească, la colinde, doine, hore și la prelucrarea lor în creația cultă. Optica este a istoricului care privește fenomenele în evoluția lor centenară și în cadrul unei arii largi de relații și influențe.

Schițînd evoluția muzicii bisericești, Iorga pune premisele unui punct de vedere uitat mai tîrziu, dar reluat azi din nou. Cercetările recente confirmă justetea tezei istoricului, care împinge procesul începuturilor profesionalismului muzical autohton cu mult înainte de formarea culturii moderne, încă în epoca înfloririi cîntării psaltice. Integrată în sfera culturii bizantine, cîntarea tradițională originară din școlile Constantinopolului este adoptată și protejată de domnitorii « ocrotitori cu ținută imperială, care puneau să fie zugrăviți pe frescele bisericilor, îmbrăcați într-o haină ca aceea a Cezarilor din Bizanț, purtînd și o coroană de aur » și devine prin asimilare, prima formă de artă muzicală cultă pe teritoriul românesc. Iorga subliniază — și observația este deosebit de interesantă pentru gîndirea științifică a istoricului, și confirmată astăzi — prezența a « două curente » în această muzică: « muzica simplă de sat » în care « trăiesc amintirile unei foarte vechi tradiții a muzicii populare » și cea de Curte care însumează « ceea ce Bizanțul a păstrat timp de secole ».

În fuziunea acestor două șuvoaie cu « ceea ce muzica Occidentului poate să aducă ca elemente de complexitate, înălțare și varietate », vede Iorga viitorul acestei tradiții, deși consideră că aci « marea greutate este de a inova fără să se simtă inovatorul » căci, « muzica bizantină . . . nu trebuie să fie niciodată individuală » grandoarea civilizației bizantine stînd « numai în anonim ».

Aceeași largă integrare în contextul sud-est european de care se leagă prin originea tracică comună, stă la baza considerațiilor despre muzica populară.

Bun cunoscător al folclorului românesc și al celui balcanic, Iorga accentuează unele caractere generale comune ale cîntecului românesc, sîrbesc, bulgăresc, grecesc, slovac și parțial ucrainian și maghiar, și afirmă, poate cam prea categoric, substratul phrigian al muzicii turce și maghiare, înrudite după părerea lui prin specificul mișcării: — « ritm grăbit, ritm violent, ritm capricios ». Spre deosebire, caracteristicile muzicii românești, moștenite de la strămoși, sînt și veselie, energia, dar mai ales melancolia, lirismul. « Ea nu e făcută pentru a place . . . pentru public » ci este un mijloc de exprimare funciar țaranului, un limbaj personal, intim, de o totală sinceritate. De aceea, « pentru a executa muzica populară trebuie un suflet liber, de poet autonom » spune el, accentuînd diferențele față de muzica lăutărească. Aceasta este o redare alterată a cîntecului popular, filtrat prin stilul șarjat al interpretării lăutărești care îi strecoară « ceva năbădăios și comic, un amestec de pasiune și ridicol ». Și alterarea

¹⁸ N. Iorga, *Triumful lui George Enescu*, în *Neamul românesc*, București, XXXI (1936), nr. 60, 15 martie.

¹⁹ N. I. Laz(ăr), *De vorbă cu George Enescu*, în *Neamul românesc*, București, XXXI (1936), Nr. 281, 24 decembrie.

²⁰ Emanoil Ciomac, *Oedip-ul lui Enescu*, în *Curentul*, București, (1936), 18 martie.

²¹ Broșura publicată în colecția Bibliothèque Hora, Eglise roumaine de Paris, rezumă o conferință ținută cu prilejul unui concert al Societății Hora (condus de prof. I. D. Chirescu). Textul tradus a apărut ca prefață a volumului *Muzica românească*, București, 1939, p. 13—20.

vine mai ales din schimbarea caracterului ei de confesiune spontană și secretă, în spectacol supus și adaptat gusturilor auditorului.²²

Dintre speciile muzicii populare amintește hora, doina, cântecul de dragoste și colindele. Acestea din urmă « nu sînt deloc sfînte » cum se crede și țin de viața populară străveche. Elementul religios este secundar, căci în colinde « este vorba cîte puțin din toate . . . și de ceea ce se prezintă rimei ».

Iorga își expune aci pe scurt ideile despre procesul de creație și practica cîntecului popular: « rima zboară întocmai ca o farandolă și . . . poezia se formează » spune autorul și accentuează deosebirea între colindele ce se cîntă, după obicei, de către grupuri de copii și cîntecul de dragoste care este « foarte discret » și « destinat (numai) unor anumite persoane și pentru anumite clipe », nu comunicării largi. Discuția mult amplificată a fost reluată și în lucrările sale despre folclorul literar, aducînd un punct de vedere încă valabil parțial în problema mult discutată a genezei și a circulației folclorului.

Ca încheiere, citează cîțiva dintre culegătorii și compozitorii care s-au ocupat de folclor în secolul trecut: Vulpian, Musicescu care « a insuflat gustul muzicii populare unei întregi generații », Kiriac care « a contribuit din plin la crearea noii civilizații naționale moderne », Mandicevski « plin de mișcare și vesel », Dima « precis și clar », Vidu cu « o mare prospețime de inspirație » etc.

Pe toți aceștia îi menționează mai ales pentru că în înfăptuirea unității naționale — realizată politic după « marele război » — « trebuie să atribuim un foarte mare rol acestei dezvoltări a literaturii, a poeziei, a cîntecului popular ».

Muzica n-a fost pentru Nicolae Iorga o preocupare de prim ordin și nici măcar constantă. De aceea contrar obiceiului său nu a reluat tema mai tîrziu pentru a-i aduce completări sau noi interpretări. Poate într-o formă ulterioară ar fi adus unele amendamente în tezele mai discutabile ca afirmațiile despre muzica turcă și maghiară; ar fi completat tabloul muzicii populare și cu alte considerații și mai ales cu noi puncte de vedere estetice și istorice, ar fi adus în discuție un număr sporit de compozitori, ar fi atenuat nuanța « semănătoristă » a unor pasaje (descrierea horei ca dans, fragmentele referitoare la doină și cîntecele de dragoste etc.), ar fi corectat unele greșeli mai mărunte, înlocuind de pildă calificativul « corală » aplicat practicii muzicale din biserica românească cu « psaltică » etc.

Dar tema nefiind pentru el un obiect de studiu în sine, lucrarea a rămas în opera sa un moment izolat. Sub rezerva limitelor amintite și ținînd seama că a apărut la o dată cînd cercetările muzicologice se aflau într-un stadiu incipient, fiind restrînse la aspecte parțiale, se poate spune că lucrarea lui Iorga deschide orizonturi și pune premise, schișînd direcțiile principale ale evoluției muzicii noastre pînă în epoca modernă. Punctele de vedere ce se desprind din ea, atitudinea față de fenomenul muzical, derivă (ca și articolele, știrile răsfricate prin tomuri etc.), dintr-un sens unitar, integrat într-un mare complex de gîndire pusă în slujba afirmării valorilor tradiției culturale românești.

²² Se simte aci nevoia unui *distinguo* pe care Iorga, ca de altfel mai toți contemporanii lui nu-l făcea, între lăutarii de sat, purtători ai unor autentice tradiții populare

și lăutarii de oraș sau de curte, care aduceau în cîntecul lor atmosfera de chef boieresc sau de mahala.

de LUCIA ALEXANDRESCU

In cultura românească de la începutul acestui veac, câteva personalități marcante au adus o prețioasă contribuție la consolidarea școlii românești de compoziție, de interpretare și de muzicologie. Unul dintre aceștia a fost Dumitru Georgescu Kiriac.

Față de studiile publicate pînă în prezent, expunerea de față urmărește să accentueze trăsăturile cele mai generale legate de activitatea propriu-zis muzicală a lui Kiriac în multiplele sale ipostaze de dirijor, compozitor și folclorist, pedagog și organizator. Considerăm ca o datorie față de valoarea maestrului să subliniem că această natură multilateral dotată, acest om cu o putere de muncă remarcabilă, susținută de o inteligență vie, a dat dovada că a înțeles, de la primele sale manifestări, necesitățile de dezvoltare ale muzicii românești la începutul veacului.

După ce absolvă Conservatorul din București, hotărăște să plece la Paris pentru formarea sa ca muzician, pentru a-și perfecționa mijloacele componistice, perfecționare pe care nu o putea dobîndi în acea vreme în țară. Nivelul de la care vedea muzica, în toată complexitatea ei, l-a făcut să resimtă necesitatea absolută de a lua legătură cu o școală de mare tradiție, la care se vor mai forma, după el, o parte din muzicienii noștri². La Paris studiază, pe lîngă armonie și contrapunct, și alte discipline necesare activității sale viitoare. De aceea urmează cursurile de muzică vocală și se preocupă de cîntecul popular și teoria modurilor medievale. Deși « în haosul muzical al Parisului » — cum îl denumea el însuși — cunoaște o multitudine de curente și tendințe, acestea au fost de natură să-i întărească și mai mult propriile convingeri artistice, la care au contribuit sfaturile profesorului său Vincent d'Indy. Iată de ce, cînd revine de la studii, nu va întîmpina artificial realitățile românești ci va ocupa o poziție militantă artistică făcînd din ideea « artei pentru popor » simbolul întregii sale vieți.

Într-o perioadă în care viața muzicală românească era dominată de spectacole de operă italiană și concerte simfonice cu precădere îndreptate spre un repertoriu străin, Kiriac, alături de alți cîțiva muzicieni români, își îndreaptă eforturile în cu totul altă direcție: spre o muzică națională, inspirată din creația populară și destinată poporului. Conștient

¹ Comunicare susținută la aniversarea a 100 ani de la nașterea lui D. G. Kiriac în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România în ziua de 31 martie 1966.

² Vincent d'Indy et quelques-uns de ses collaborateurs, *La Schola cantorum en 1925*, Paris, 1927, p. 17. « Il y a à la Schola, chaque année, une véritable colonie roumaine . . . Et l'on peut dire que ceux qui sont déjà retournés là-bas n'ont pas perdu leur temps à Paris, car ils ont créé en Roumanie, après s'être nourris de la manne scholiste, un foyer

d'art vrai, et très différent de ce qui se fait communément dans les Balkans . . . Le plus ancien scholiste roumain est M. Kiriac, l'un des premiers inscrits de la « rue Stanislas ». Depuis son retour à Bucarest, il a beaucoup travaillé pour le développement de la musique en Roumanie. Il y apporta notamment la science de l'harmonisation des gammes orientales, qu'on ignorait totalement. Comme professeur chef de Choeurs, il a fait une très belle propagande musicale et nationale; c'est un spécialiste du chant populaire . . . »

că pentru consolidarea unei școli muzicale românești era necesar în primul rînd să se formeze un public larg, implicit să fie ridicat nivelul general de cultură al maselor, Kiriac se va îndrepta în creația sa îndeosebi spre genuri accesibile, ca cel coral sau vocal, și nu spre creația simfonică sau de cameră. « Nu te gîndi la lucrări mari, nu te lua nici după modă » — îl sfătuiește pe prietenul și discipolul său, Ioan D. Chirescu. « Un lucru oricît de mititel ar fi, dacă e bine făcut și cu bun material într-însul, interesează și este prețuit » ³.

Kiriac constatare în societatea burgheză românească atmosfera artificioasă creată în jurul practicării muzicii, fapt care izola marele public de sala de concert. « Trebuie să te gîndești unde ai să trăiești și pentru cine ai să lucrezi » ⁴. Creația lui izvorăște din necesități practice: ea urmărește să formeze un repertoriu românesc pentru estrada de concert pe de o parte și, pe de altă parte, cum obișnuia să spună, să dea « cîntece românești în școală românească ».

În mare, se poate afirma că metoda lui de creație îmbină două modele: exemplul simplității cîntecului popular și meșteșugul contrapunctic palestrinian. Ele pot fi discernate încă din primele compoziții, dar Kiriac le va dezvolta și adînci pînă la sfîrșitul vieții.

« Melodia are rol central și este un dar particular în spiritul creator al lui Kiriac » de a construi « fraze suple, curgătoare, bine legate și ușor de reținut » ⁵. Subiectele oglindesc viața de toate zilele: *Morarul*, *Fierarul*, *Semănătorul*, *Mama*, *Micul călăreț* etc. Aceste calități conferă o mare popularitate cîntecelor lui. Unele din lucrări au pătruns adînc în popor, într-atît, încît astăzi se confundă cu creația folclorică autentică. Așa s-a întîmplat cu piesele: « *Foaie verde lămîiță* » (cu bine cunoscutul refren « *Ș-aide mîndruțo* »), *A ruginit frunza din vii* sau *Pe cărare sub un brad*. La răspîndirea cîntecelor lui au contribuit interpretări deosebit de valoroase. Se cuvine să-l amintim în primul rînd pe George Folescu despre care d'Indy spunea că: « Franța nu are acum un executant al cîntecului popular pe măsura lui » ⁶.

Ca toți compozitorii din acea vreme, Kiriac se apropie de folclor pentru a-l utiliza în creație. Această trăsătură a fost caracteristică și înaintașilor lui. Compozitori ca Flechtenmacher, Caudella și alții au întrevăzut în aceasta cea mai eficace soluție de afirmare a specificului național în muzică. În feluri deosebite, Vidu și Musicescu caută să realizeze armonizări potrivite sensului cîntecului popular. Kiriac descoperă în cîntecul popular posibilități neexploatare încă, punîndu-l în valoare ca nimeni altul pînă la el. În inspirația sa melodică folosește cîntece populare din colecții sau de la culegătorii contemporani. De asemenea, compune în stil popular urmărind structura modală și ritmică specifică, construcția formei.

El compune șlefuiind în mai multe variante fiecare piesă, avînd în vedere totdeauna posibilitatea desăvîrșirii lucrului făcut. Așa au fost scrise lucrări ca: *Fierarul*, *Vine ploaia*, *Morarul* și multe altele. Artistul nu se închistează în formule și caută tocmai ecoul adevărat al muzicii autentic populare, așa cum este practică din cele mai vechi timpuri. În același timp, și în armonizări se apropie de o concepție modernă. El nu aplică legile armoniei tradiționale cu orice preț. Nu strîmtează linia melodică modală în tiparele funcționalității clasice. Acordul reiese din însăși structura melodică. În unele cazuri renunță la ideea convențională de acord și amplifică melodia la toate vocile, într-un unison culminant. Se poate lua ca exemplu tipic — azi devenit clasic — de înveșmîntare armonică piesa *Am umblat pădurile*. Piesa este formată dintr-o idee melodică, reluată de trei ori, de fiecare dată pe alt centru modal armonic. Efectul care impresionează este modulația inedită la secundă mare superioară (centrele sînt *re*, *mi* și *fa* #), procedeu folosit și de lăutarii noștri.

George Breazul socotește că în creația izvorîată din folclor a lui Kiriac se pot deosebi două faze ⁷, anul 1910 fiind hotarul. Într-adevăr, dacă vrem să marcăm prin etape evoluția sa, se cuvine subliniat că în anul 1910 apar elemente noi care vor cristaliza activitatea sa viitoare de cercetător al folclorului.

³ Concepția pedagogică și de creație a lui D. G. Kiriac oglindită în corespondența cu I. D. Chirescu, în *Muzica*, X(1960), nr. 12, decembrie, p. 29, col. 1.

⁴ Idem.

⁵ George Breazul, *Studiu introductiv la D. G. Kiriac*,

Opere alese, ediție îngrijită de Prof. I. D. Chirescu și Prof. George Breazul, București, ESPLA, 1955, p. 12.

⁶ D. G. Kiriac 1866—1928, București, Tipografia I. E. Torouțiu, p. 36.

⁷ George Breazul, *op. cit.*, p. 14.

În această calitate i se adresează ⁸ prima dată Béla Bartók cu următoarele cuvinte: « Cunoșcînd corurile dvs. și deoarece sînt convins că sînteți singurul care se ocupă în România de muzica populară ca un adevărat artist, vă trimit alăturat cîteva melodii din colecția mea bihoreană ». În continuare, Bartók îi solicita sprijinul pentru a interveni pe lângă Academia Română în scopul tipăririi colecției sale de cîntece populare românești. Această scrisoare înseamnă începutul unei colaborări prețioase pentru Kiriac, care astfel va putea să-și verifice



o serie de păreri importante în domeniul folcloristicii și al metodologiei de cercetare a folclorului ⁹.

Fondul observațiilor lui, pe drumul către conturarea unui adevăr stilistic, poate fi remarcat încă din perioada în care nu devenise încă el însuși culegător, ci se folosea de culegerile altora. Astfel, pe unul din manuscrisele sale notează: « Ce este cîntecul popular? Cum se naște cîntecul popular? Cine îl cîntă? Ce cîntă poporul? Cum se păstrează? . . . » ¹⁰

Putem considera însă ca adevărate programe de lucru pentru cercetarea științifică îndeosebi ¹¹ cele două memorii ale sale înaintate Ministerului Cultelor și Artelor (primul în 1898 și al doilea în 1922). În ele se cristalizează metoda sa de cercetare: semnalează necesitatea formării cadrelor de specialitate, a culegerii personale pe teren, a înregistrării pe cilindri de fonograf, a transcrierii amănunțite a melodiilor și a completării documentului sonor cu date care să contribuie la cunoașterea profundă a materialului de cercetat.

⁸ J. Demény, *Béla Bartók levelei*, Budapest, 1955, p. 26—72.

⁹ În anul 1912, Kiriac se adresează Academiei (vezi: Arhiva Academiei Republicii Socialiste România, dos. A 4/1912, p. 124) cerînd a i se pune la dispoziție mijloacele necesare pentru a se duce la Budapesta unde urma să se întâlnească cu B. Bartók, obligîndu-se a raporta rezultatele întrevederii (idem, p. 125).

¹⁰ Manuscris aflat în păstrarea Institutului de Etnografie și Folclor al Academiei Republicii Socialiste România. Vezi și: Ghizela Sulișteanu, *Cu prilejul apariției volumului: D. G. Kiriac «Cîntece populare românești»*, în *Revista de*

folclor, VI(1961), nr. 3—4, p. 82—94; Alexandru Schmidt, *D. G. Kiriac și cîntecul popular*, în *Studii muzicologice*, vol. I (3), 1957, București, Editura Muzicală, p. 93—119.

¹¹ Probitatea științifică de care dă dovadă Kiriac se poate verifica în corespondența purtată cu Academia în legătură cu activitatea sa de folclorist. Menționăm în special scrisoarea de răspuns lui Duiliu Zamfirescu (a cărui neînțelegere a întîmpinat-o) din care rezultă suprafața cunoștințelor sale de specialitate. (Vezi în Arhiva Academiei Republicii Socialiste România, dos. A6/1908, p. 148—151).

Rolul lui Dumitru Kiriac în formarea atît a lui Brăiloiu cît și a generației de specialiști de astăzi este important. « El pune bazele unei metode științifice de culegere, fundamentată pe o concepție avansată pentru vremea sa, cu privire la rolul social al muzicii populare, la atitudinea obiectivă a cercetătorului . . . D. G. Kiriac strînge în jurul său un grup de tineri muzicieni pe care îi inițiază în tainele unei munci pe cît de « spinoasă » pe atît de frumoasă și pasionantă. Dintre toți acești tineri (G. Cucu, I. D. Chirescu, V. Popovici, G. Brăiloiu) numai Constantin Brăiloiu se hotărăște să continue opera începută de maestrul său », desăvîrșind-o, « ridicînd-o la un nivel universal »¹².

Dar Kiriac continuă să aprofundeze și aspecte ale muzicii tradiționale de strană. Studiază lucrări teoretice de psaltichie, își însușește mai ales practica, intenționează chiar să scrie un studiu teoretic asupra glasurilor bisericești.¹³

Stăpîn pe cunoașterea modurilor medievale cum puțini erau în acea vreme, animat, de ideea îmbogățirii limbajului muzical, încă din perioada în care era elev al Scholei Cantorum, se gîndește la o reformă a cîntărilor tradiționale de cult oriental ortodox, urmînd exemplul lui Palestrina care, în secolul XVI, dezvoltase cîntările gregoriene ale bisericii catolice în creația sa polifonică.

Ca dirijor al corului capelei române din Paris începe să interpreteze cîntările liturgice pe glasurile (modurile) vechi ale bisericii, la mai multe voci. Dirijează nu numai lucrări personale ci și ale contemporanilor. Aflăm în corespondența cu George Stephănescu¹⁴ sau Eduard Wachmann¹⁵, ale căror piese corale le interpretează, referiri privind amănunte de compoziție în acest gen. În același timp, studiază cu pasiune, transcriind și analizînd contrapunctul sever palestrinian, asimilîndu-și procedeele tehnice¹⁶.

Lucrarea monumentală ce va încununa eforturile sale în această direcție este *Liturghia psaltică*, tipărită postum de Brăiloiu în Editura Societății Compozitorilor, cu îngrijirea compozitorilor Gh. Cucu și P. Constantinescu care au sintetizat zecile de variante ale pieselor ce o compun.

Ca principiu, Kiriac aplică polifonia apuseană la monodia bisericească orientală, respectînd specificul acestei monodii din punctul de vedere al glasurilor, cadențelor, formulelor și cîntărilor¹⁷. Procedeele întrebuițate alternează între heterofonie și omofonie. Este prezent de asemenea și principiul cîntării antifonice. Utilizează unisonul (isonul), de mare efect într-o interpretare corală omogenă. După cum vedem, principiile palestriniene apar aplicate liber, ele fiind mai mult un punct de plecare. Palestrina dezvoltă monodia gregoriană cu legile ei specifice. Kiriac preia metoda, dar o aplică pe un subiect diferit de cel gregorian, pe melosul psaltic, ajungînd la o concepție proprie. Astfel, existența modurilor cromatice în compoziția lui se vădește necesară și naturală. Armurile ciudate de la cheie sînt specifice glasurilor. Dar, dincolo de aceste observații de natură tehnică, lucrarea lui Kiriac este importantă prin expresivitatea ei artistică, prin noutate, putînd fi socotită veritabilă piesă de concert.

La aproape toate personalitățile muzicii românești putem observa o preocupare pentru munca pedagogică, aceasta căpătînd semnificațiile unei acțiuni patriotice. Creșterea generațiilor de muzicieni a fost o operă de răspundere căreia i s-a dedicat și Kiriac.

Înainte de toate subliniem permanenta grijă pentru asigurarea unui repertoriu de cîntece adecvate educației muzicale în școli. Încă din timpul studenției trimite în țară o colecție de cîntece școlarești, completată apoi cu noi ediții. În aceste cîntece simple el apelează în primul rînd la izvorul tematic popular considerîndu-l cel mai apropiat de sufletul copilului, cu un « înțeles complet și fără armonie »¹⁸. Kiriac recomandă cîntecul popular pentru

¹² Emilia Comișel, *Constantin Brăiloiu*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1965, p. 282.

¹³ I. D. Chirescu, V. Popovici, G. Breazul, *D. G. Kiriac*, II, în *Muzica*, 1952, nr. 8—9, p. 110.

¹⁴ Scrisori mase aflate în colecția Stephănescu. Vezi și: Elena Zottoviceanu, *Două scrisori inedite ale lui D. G. Kiriac*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1959, nr. 1.

¹⁵ Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Mss. 5405.

¹⁶ Vezi și: Brăiloiu *Prefață* la D. G. Kiriac, *Liturghia psaltică*, București, Editura Societății Compozitorilor Români.

¹⁷ Aceste elemente au fost relatate detaliat de conf. Gh. Ciobanu, șef al sectorului de muzică al Institutului de etnografie și folclor al Academiei Republicii Socialiste România în comunicarea *Liturghia psaltică* a lui D. G. Kiriac, prezentată la cenaclul Uniunii Compozitorilor în sesiunea festivă ținută la data de 7 martie 1966.

¹⁸ Prof. G. Breazul, *Cuvînt introductiv* la D. G. Kiriac, *Coruri*, în *Supliment* nr. 4, aprilie 1954 la *Muzica*, p. 5.

formarea viitorilor muzicieni, nu numai pentru educația generală a școlarului. Se adresează astfel în 1924 pianistei Muza Ghermani-Ciomac atrăgându-i atenția asupra *Cîntecelor pentru copii* ale lui Béla Bartók pentru a le folosi în repertoriul tinerilor pianiști ¹⁹.

La catedra de teorie și solfegii, armonie și cînt coral de la Conservatorul din București, devine îndrumătorul unei generații de muzicieni, dintre care menționăm pe : A. Alessandrescu, F. Lazăr, M. Andricu, I. Croitoru, I. Borgovan, I. Nonna Otescu și mulți alții. Printre elevii săi un loc de frunte îl ocupă maestrul Ioan D. Chirescu. Contribuția sa la cunoașterea vieții și activității lui Kiriac este însemnată. Ea constituie una din sursele prețioase de informare pentru cercetători.

Kiriac a participat la inițiative deosebit de importante pentru muzica românească. Împreună cu G. Enescu, C. Brăiloiu, A. Castaldi, I. Nonna Otescu, Mihail Jora și alții a contribuit la înființarea, în 1920, a Societății Compozitorilor Români, care avea drept scop, printre altele, afirmarea școlii românești de compoziție prin concerte și tipărituri. Prima lucrare tipărită de Societatea Compozitorilor Români, în dorința de a fi reprezentativă pentru țelurile ei de atunci ²⁰, a fost culegerea de *Șease cîntece populare* armonizate pentru voce și pian de Kiriac.

Ca o sinteză a tot ce întreprinde ca pedagog, creator, artist, om de știință și organizator, Kiriac fondează în 1901 societatea corală « Carmen », « Pentru cultivarea și răspîndirea muzicii în popor », după cum se subintitula. « Avem de toate pentru o anume pătură a societății — remarcă el — pentru pătura așa zisă cultă: conservatoare, operă, diferite concerte. N-avem însă nimic pentru sufletele marii mulțimi, pentru popor, nici chiar societăți corale ori instrumentale ca în alte țări . . . Ce e de făcut ? » ²¹ Înființarea corului « Carmen » este răspunsul. Format din profesori, funcționari și studenți, corul « Carmen » întruchipează o dorință atît a maestrului, cît mai ales a publicului larg, care are ocazia pentru prima oară să pășească în sala Ateneului și să asculte cîntecul românesc într-un concert de asemenea amploare.

Prin « Carmen » Kiriac răspîndește în țară gustul și dragostea pentru cîntecul popular. Multe dintre societățile corale din diferite părți ale țării au fost întemeiate de foști carmeniști după modelul acestui ansamblu. Repertoriul corului era divers : prelucrări, suite, piese clasice ajungînd pînă la partituri complexe. Pentru prima dată se interpretează în țară lucrări mari vocal-simfonice printre care : *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz și *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Totodată « Carmenul » și-a adus contribuția la realizări scenice cum au fost *Cavalleria Rusticana* de Mascagni și *O șezătoare la țară* de Tiberiu Brediceanu.

« Ca dirijor de cor — menționează George Breazul, Vasile Popovici și I. D. Chirescu ²² — Kiriac nu era și cu atît mai puțin ar fi căutat să pară — virtuozul baghetei . . . Sobru, măsurat, fără gesturi prea mari . . . el pleca, în realizările sale corale, de la ideea conținutului piesei puse în studiu și, ținînd seama de puterea de înțelegere a auditoriului său, ierarhiza cu atenție importanța factorilor forme . . . Impresiona în primul rînd, în interpretările sale, echilibrul vocilor, coeziunea lor și unitatea ansamblului . . . Nu abuza niciodată de mijloace dinamice și agogice ; nici nu avea în repertoriu piese care ar fi pretins astfel de exerciții ».

Subliniem că întemeietorul acestei formații a insuflat tuturor o tendință de elevație spirituală și dezinteresare materială care a constituit una din mîndriile « Carmenului ».

Aici își fac debutul soliști ca : Gh. Folescu, Gh. Ștefanovici, Evantia Costinescu, Elena Drăgulinescu-Stinghe ²³ și alții.

Turneele întreprinse în țară, în Banat, Ardeal și nordul Moldovei au avut drept scop, în anii 1905 — 1907, « unirea spirituală » a românilor. Kiriac dorea să meargă și în străinătate cu corul său, « pentru a arăta lumii din afară că avem un cîntec românesc ori-

¹⁹ B.A. Republicii Socialiste România, Mss. 88747, scrisori Emanoil Ciomac.

²⁰ *Societatea Compozitorilor Români 1920—1930*, București, Tipografia I. E. Torouțiu, p. 57.

²¹ Cf. George Breazul, *Studiu introductiv* la D. G. Kiriac,

Opere alese, lucr. cit., p. 9.

²² *Lucr. cit.*, p. 94.

²³ Elena Drăgulinescu-Stinghe, *Amintiri* (București), Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1965, p. 16—17.

ginal . . . și interesant » ²⁴. Dorința lui se va realiza mai târziu prin concertele dirijate la Paris de Ioan D. Chirescu ²⁵.

Marile ansambluri corale de astăzi au preluat în largă măsură tradiția pe care timp de patru decenii a format-o corul « Carmen ».

Vorbim astăzi de Kiriac ca de un pionier al culturii naționale. Constatăm măiestria sa, abnegația cu care a slujit cauza promovării muzicii românești. Dar nu trebuie să uităm că locul important pe care îl ocupă este datorat unei vieți închinată total conștiinței muncii artistului, cu răspundere și modestie, calități care l-au caracterizat întotdeauna.

« Opera sa — scria Constantin Brăiloiu ²⁶ — Kiriac a voit-o nu atât o mărturisire de sine cât mai cu seamă o faptă cetățenească ».

²⁴ Prof. Ioan D. Chirescu, *Dumitru G. Kiriac. 100 de ani de la naștere*, în *Contemporanul*, 1966, nr. 9(1012), 4 martie, p. 6.

²⁵ Emanoil Ciomac, *Cronica muzicală*, în *Timpul*, 1941, 30 decembrie: « Cînd se va scrie din nou istoria Muzicei Românești, paginile cele mai caracteristice specificului național vor fi găsite în cartea acestui cor (« Carmen ») pe care-l însușește încă memoria și pilda marelui Kiriac.

Nu ne mirăm că, mai mult ca oricare alte manifestări românești, concertele corului Carmen au relevat, la Paris în special, geniul muzical al poporului românesc ». Vezi și cronicile muzicale din *Curentul*, 1937, 1 iulie și 2 iulie, și *Curentul*, 1938, 8 ianuarie, iscălite de Emanoil Ciomac.

²⁶ D. G. Kiriac 1866—1928, București, Tipografia I. E. Torouțiu, p. 8. Vezi și: *Societatea Compozitorilor Români 1920—1930*, lucr. cit., p. 10.

UN TEATRU DE OPERĂ ITALIAN LA GALAȚI ÎNTRE ANII 1853—1857

Principatele Române și în special Moldova, ofereau trupelor străine, mai ales franceze, un plasament bun, lipsit de concurența trupelor românești ce se aflau, abia acum, în faza de organizare. Cu una din aceste trupe a venit la Iași Victor Boireau-Delmary, care profitând de demisia lui N. Șuțu de la direcția teatrului, acceptă propunerea guvernului Moldovei de a primi conducerea teatrului românesc și francez¹. Astfel, V. Delmary organizează, în 1852, la Iași o trupă de operă italiană², obținând prin contract și privilegiul reprezentațiilor de operă italiană în Moldova³.

Articolul 11 al acestui contract se referea la exclusivitatea unor spectacole pe care V. Delmary trebuia să le dea în lunile mai, iunie, iulie și august ale fiecărui an la Galați. Numai că, spre a evita

eventualele pagube, antreprenorul francez nu va veni cu trupa sa la Galați. Nerespectarea contractului va fi folosită drept pretext de un alt artist, de data aceasta italian, Luigi Ademollo⁴ pentru a deschide, în anul 1853, o stagiune de operă italiană la Galați. Publicul gălățean aprecia în mod deosebit spectacolele, așa cum s-a întâmplat cu reprezentațiile date de Matei Millo, cu începere de la 5 octombrie 1851, « într-o încăpere închipuită lângă otelul Moldavia »⁵. De același succes s-au bucurat și spectacolele din vara anului următor când « îi merg trebile tare bine »⁶.

Poate buna primire făcută trupei lui Millo, dacă nu cumva și unele solicitări ale coloniei italiene, l-au îndemnat pe Ademollo să vină la Galați, unde înjghebează o clădire din lemn, lângă hotelul

¹ I. Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. I. București 1961, p. 376.

² T. T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, 1922, II, p. 95; I. Massoff, *op. cit.*, p. 38.

³ Arhivele Statului Iași, tr. 1764, op. 2013, dos. 3769, f. 1, 27—27 v; Idem, Departamentul din Iași, 1855, dos. 27085, lipsă. Arhivele Statului Galați, Primărie, 1853, dos. 33, f. 12, 18; I. Massoff, *op. cit.*, p. 501; I. Brezeanu-V. Turlan, *Momente din istoria teatrului gălățean, Studii și articole de istorie*, Societatea de științe istorice și filologice din Republica Socialistă România, București, VI, p. 333.

⁴ Nu putem preciza anul în care a venit L. Ademollo în Moldova. În 1852 făcea parte din compania lui Delmary împreună cu Delfina Ademollo, probabil sora lui, soția sa se numea Sofia. A avut cinci fete, Ida, căsătorită cu inginerul Cazaban, mătușa artistului Jules Cazaban; Eugenia, măritată cu Al. P. Marinescu, părinții remarcabilei artiste Nora Marinescu (George Niculescu Basu, *Amintirile unui artist de operă*, Editura Muzicală, 1958, p. 164—166); Clotilda, căsătorită cu un negustor brăilean Calfoglu, artistă de seamă a Teatrului Național Craiova. Arhivele Statului Craiova, Fond Teatrul Național, 1891—1892, dos. 12, comunicat de G. M. Dăscălescu, Galați, și *Teatrul*, Craiova, 1928, octombrie); Adela, căsătorită cu baritonul Teodor Popescu, părinții talentatului Achile Popescu și Olga care n-a jucat teatru. (Comunicări făcute de C. N. Rădulescu, București, și C. Popescu, Galați). În 1855, era la Iași unde

publică *A sua altezza serenissima Grigorio Ghyka principe regnante di Moldavia*. În ocazione (sic) della faustissima ricorrenza del giorno suo onomastico. Il venticinque gennaio 1855, Iași, 33 p., iar în 1860 scoate gazeta *Il Fulmine*. (T. T. Burada, *op. cit.*, p. 185). Tot la Iași publică în 1861 o gramatică italiană și în 1863, *Lecturi italiene în stilu facile trase din istoria României* (comunicare de la C. N. Rădulescu, București). Pentru o odă închinată, în 1863, lui M. Pascaly cu ocazia unui turneu la Iași, v. B. P. Hașdeu, *Opere*, București, 1937, II, p. 47. În 1865 are antrepriza trupei de operă italiană din Iași. (T. T. Burada, *op. cit.*, p. 231). Mai târziu se va stabili la Craiova unde prin ziarul local *Mercantilu* anunță că a « fost profesor de limba și literatura italiană la Liceul Național 14 ani » și că va da lecții și în Craiova (C. D. Fortunescu, *Vechi publicații din Oltenia*, XXXI, nr. 119—124, p. 30). A murit la 8 noiembrie 1880 (comunicat de G. Franga, București).

⁵ T. T. Burada, *op. cit.*, p. 63; Artur Gorovei, *Teodor Teodorini și informații despre el și familia lui*, Arhivele Olteniei, VII, nr. 37—38, p. 402. Hotelul « Moldavia » se numise mai înainte « hanul lui Ventura ». Casele aparținuseră banului Ioan Cîrje și au fost vindute de fiul său, Manolache, la 8 noiembrie 1835 lui Costache Ventura, tatăl ziaristului Gr. Ventura. (Gh. N. Munteanu-Bîrlad, *Un document gălățean, Orizonturi*, 1940, 11—12, p. 659—663).

⁶ A. Gorovei, *Matei Millo, Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii literare III*, tom. VI, p. 184.

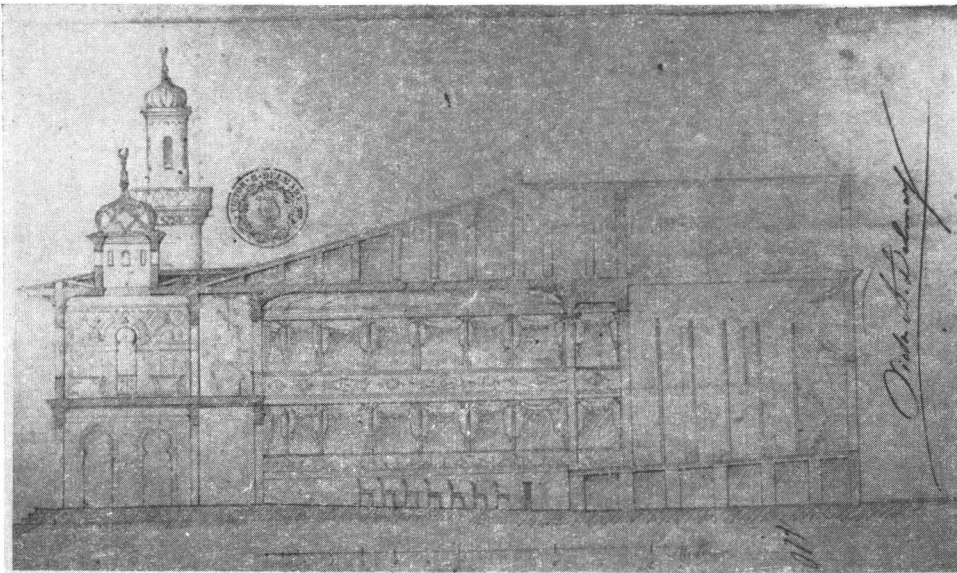


Fig. 1. — Teatrul de operă italiană de la Galați.

Moldavia, pe locul cu vii, închiriat de la madame Nicolini «chirigița otelului și locului», proprietatea Sultanei Ventura⁷. După unele informații, L. Ademollo a construit teatrul înainte de anul 1853⁸, ceea ce pare puțin probabil, căci în stagiunea 1852—1853 L. Ademollo făcea parte din compania lui Delmary și juca la Iași⁹. Altă relație, ca de altfel și mărturisirea lui Ademollo, plasează acest fapt în 1853 cu ocazia venirii trupei la Galați și când aflându-se «în neputință de a merge mai înainte» din lipsă de bani, L. Ademollo vinde clădirea Sfatului orașenesc pe preț de 500 galbeni¹⁰.

Costache Negri, reprezentant de seamă al generației de la 1848 și pircălab de Galați în acea vreme, obține încuviințarea domnitorului Gr. Al. Ghica, iar la 1 iunie, prin jurnalul Sfatului, se aprobă plata celor 500 galbeni¹¹. La aceeași dată, L. Ademollo semna un «înscris» prin care se obliga, ca după terminarea celor 36 de reprezentații, să predea clădirea Sfatului «cu toate decorațiile și băncile»¹².

Nu avem deocamdată informații asupra datei la care a început stagiunea și nici din cine era formată trupa lui Ademollo, sigur este că la sfârșitul lunii septembrie se terminaseră reprezentațiile¹³.

Nu știm ce va fi făcut L. Ademollo după terminarea stagiunii, poate a rămas tot la Galați. La începutul anului 1854, însă, solicită Sfatului închirierea clădirii, «spre a da reprezentații de operă italiană ca și în anul trecut»¹⁴, în lunile de vară. Cererea îi este aprobată, fiind obligat să plătească o chirie de 100 de galbeni și să cedeze sala, de două

ori pe săptămână, pentru spectacolele ce le va da la Galați trupa Naționalului de la București și Iași¹⁵.

Demersurile lui L. Ademollo pricinuesc îngrijorări lui V. Delmary care, la 7 aprilie, se plinge Departamentului din lăuntru că «Ademollo viind aici în capitalie să sălește a angaja o trupă de operă pentru a da reprezentații în Galați pe lunile de vară»¹⁶, obținând întreruperea spectacolelor.

Din proprie inițiativă, sau poate la îndemnul lui Ademollo, Sfatul scrie lui V. Delmary, la 29 aprilie, ca să se înfățișeze la Galați pentru a iscăli contractul închirierii clădirii teatrului¹⁷. L. Ademollo, fiind probabil sigur că trupa de la Iași nu se va deplasa la Galați, face toate preparativele necesare deschiderii stagiunii, răspindește «avisuri tipărite», angajează artiști, chiar din compania lui Delmary, spre a-și completa trupa. La 14 mai, N. Șuțu informează Departamentul că se poate închiria lui Ademollo clădirea teatrului pentru vara anului 1854, «fără a se pute însă jăgni prin aciasta privilegiul hărăzit prin contract d-lui Delmary și pentru anii viitori»¹⁸. Datorită acestui schimb de corespondență a întârziat probabil începerea reprezentațiilor și de aceea L. Ademollo încearcă să obțină fără rezultat, unele despăgubiri de la V. Delmary, sau chiar de la Sfat.

Între timp clădirea teatrului suferă unele avarii, îi căzuse acoperișul, căci cu ocazia sosirii trupelor austriace în oraș fusese transformată în magazie. În urma acestui fapt Ademollo, la 16 iunie, înștiințează Sfatul că «el nu mai poate ține condițiile încheiate... pentru a da operă italiană, fiind teatrul

⁷ Arhivele Statului Galați, f. 136—136 v., 152 v.

⁸ Idem, loc. cit., f. 152 v. I. Brezeanu — V. Turlan, op. cit., p. 332 optează pentru anul 1852.

⁹ T. T. Burada, op. cit., p. 91 și urm.

¹⁰ Arhivele Statului Iași, loc. cit., f. 29; la 2 aprilie 1853 se știa la Iași că Ademollo își organizase trupa cu care vine la Galați. (Gazeta de Moldavia, 1853, XXV, nr. 27, joi 2 aprilie; T. T. Burada, op. cit., p. 98).

¹¹ Arhivele Statului Galați, loc. cit., f. 1, 2.

¹² Idem, f. 4.

¹³ Idem, f. 8.

¹⁴ Idem, f. 27; I. Brezeanu — V. Turlan, op. cit., p. 333.

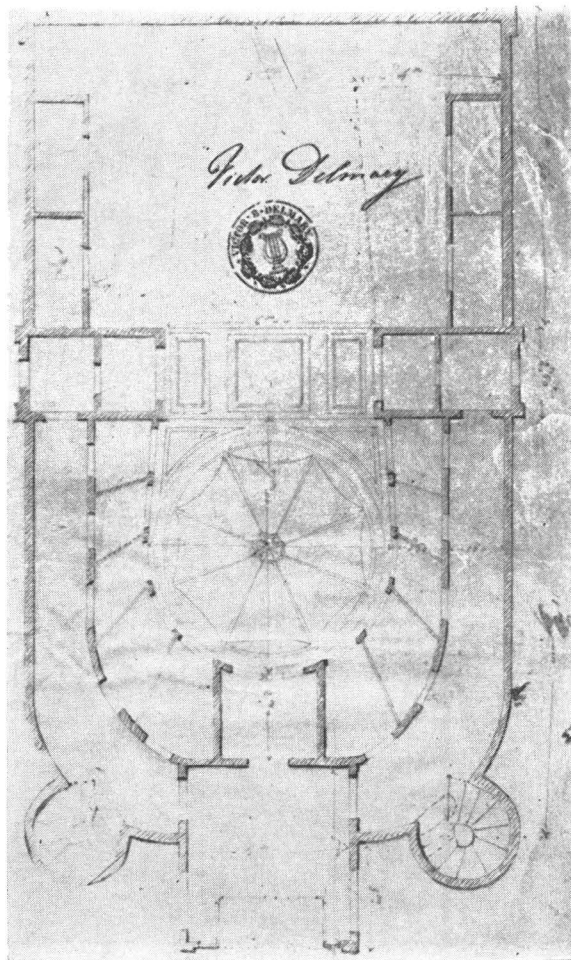
¹⁵ Idem, f. 27 v. I. Brezeanu — V. Turlan, ibidem.

¹⁶ Idem, f. 39. Nu este exclus ca antreprenorul francez să fi protestat împotriva acțiunii lui Ademollo chiar din 1853. (Arhivele Statului Iași, loc. cit., f. 90).

¹⁷ Idem, f. 40.

¹⁸ Idem, f. 47.

Fig. 2. — Planul teatrului



în stare neslujitoare¹⁹. Față de această situație Sfatul hotărăște să dărime clădirea, urmînd ca materialele obținute, împreună cu mobilierul și decorul, să se vîndă la licitație.

Oferta cea mai bună este făcută tot de Ademollo care, la 18 septembrie, își manifesta dorința, acceptată de Sfat, ca să închirieze clădirea pe termen de trei ani, s-o repare și să plătească o chirie anuală de 45 galbeni²⁰.

Nu cunoaștem, deocamdată, care au fost preocupările lui Ademollo pînă la această dată și dacă dăduse vreo reprezentație la Galați. Semnarea contractului dovedește că L. Ademollo reușise să-și acumuleze un capital comercial, format din exploatarea angajaților lui, sau poate chiar prin camătă, de vreme ce el își lua angajamentul să refacă clădirea teatrului, dărîmată acum. Nu încapе îndoială că prin această nouă ofertă Ademollo urmărea să înlătore antrepriza lui Delmary, numai că Secretariatul de stat va rezolva în mod favorabil întîmpinările acestuia, prilejuite de preparativele trupei de la Galați.

În primele luni ale anului 1855, Ademollo împreună cu Athanasie Pazzolini, Valentin Sermat-

tey și Giovanni Mitrovich, foști angajați ai lui Delmary, reorganizează trupa anunțînd, la 19 martie, «con permesso del governo locale... un corso di rappresentazioni d'opera italiana» pe timpul lunilor mai, iunie și iulie²¹. Aflînd de aceste preparative și de răsîndirea afișelor, Delmary se adresează Departamentului, la 6 iulie 1855, cerînd suspendarea spectacolelor de la Galați²². Iar pe de altă parte, solicită intervenția consulului Franței de la Iași pentru acordarea unei despăgubiri, sau rezilierea contractului, dacă nu i se va plăti despăgubirea cerută²³. Departamentul făcînd cercetări, hotărăște să nu i se dea dreptul lui Ademollo să-și continue reprezentațiile, comunicînd și lui Delmary că este obligat să organizeze o serie de spectacole la Galați²⁴.

Probabil că autoritățile gălățene nu iau, pentru moment, nici un fel de măsuri împotriva lui Ademollo care pregătea începerea reprezentațiilor și supraveghea lucrările de refacere a clădirii teatrului. Noua trupă era destul de numeroasă, avînd același număr de artiști ca și compania lui Delmary. Printre artiști erau: Eufrosina Marcolini²⁵, I.

¹⁹ Arhivele Statului Iași, loc. cit. f. 57.

²⁰ Idem, f. 101; I. Brezeanu — V. Turlan, op. cit., p. 333, dar este inexactă informația că Ademollo ar fi jucat în anul 1855 în alte săli.

²¹ Arhivele Statului Iași, loc. cit., f. 2v.

²² Arhivele Statului Galați, loc. cit., f. 129—129v. Pentru

afișele răsîndite v. Arhivele Statului Iași, loc. cit., f. 2.

²³ Arhivele Statului Iași, loc. cit., f. 1—4v. Tot aici și plîngerea adresată de V. Delmary lui N. Suțu, (f. 8, 13).

²⁴ Idem, f. 14.

²⁵ Nu credem că este vorba de celebra cîntăreașă Eufrosina Popescu Marcolini. Mulțumim lui I. Masffso pentru



Lemaire, Guglielmina Kampf, Adela de Carli, Athanassie Pozzolini, Luigi Marina, Valentino Sermathey, Giovanni Mitrovich, Giuseppe Badate, Giovanni Nicolay, Ana Cornega, Eduard Hübsch și Gaetano Galbiati. Corul era format din 14 persoane, iar orchestra era compusă din 26 « profesori »²⁶.

Deschiderea stagiunii este anunțată pentru 10 aprilie cu opera « Ernani » de Verdi, în următoarea distribuție: Ernani: A. Pozzolini ; Don Carlo: V. Sermathey ; Don Ruy Gomez de Silva: Giovanni Mitrovich ; Elvira: Eufrosina Marcolini ; Giovanna: Guglielmina Kampf ; Don Ricardo: Luigi Marina ; Iago: Giovanni Nicolay. Spectacolul n-a avut loc la data fixată din cauza ordinelor de Departament, fiind amintat la 10 mai, căci între timp Delmary declarase « că nu mai poate pune în lucrare reprezentațiile de la Galați »²⁷, așa că i se dădu dreptul lui Ademollo să-și continue stagiunea.

Cam tot acum, la 6 mai 1855, Delmary făcea guvernului propunerea de a construi un teatru la

sugestia dată. De altfel, se pare, că artista nici nu era în țară în această perioadă. (M. Florea, *Eufrosina Popescu*, București, 1964, p. 21; Idem, *Studii și cercetări de istoria artei*, 1963, 2, p. 494—501).

²⁶ Arhivele Statului Iași, loc. cit., f. 20.

²⁷ Idem, f. 27—27 v. Arhivele Statului Galați, loc. cit.,

Galați, după planurile sale, pe un loc pus la dispoziție în mod gratuit. Cerea în schimb un privilegiu de 12 ani, după care termen clădirea trecea în proprietatea guvernului²⁸. Era o simplă propunere care nu se va realiza niciodată, ea având drept scop să creeze impresia că totuși el este preocupat în permanență de realizarea unui teatru de operă italiană la Galați.

Între timp, Ademollo intră în conflict cu Sfatul, refuzând să plătească chiria de 45 galbeni, pretextând că proprietarul clădirii nu este Sfatul, ci Sultana Ventura. Pentru aceasta, Departamentul hotărăște să i se desfacă contractul încheiat, iar lui Delmary îi atrage atenția că este obligat să se ocupe de angajarea trupei și amenajarea localului²⁹.

Se pare că indicațiile Departamentului nu s-au îndeplinit, căci Ademollo continuă reprezentațiile și face unele reparații clădirii, pregătindu-se pentru stagiunea de iarnă tot în « barata din ograda otelului Moldavia »³⁰, autoritățile gălățene dându-i încuviințarea sub pretext că nu se calcă « dritul »

f. 134—134 v.

²⁸ Arhivele Statului Iași, loc. cit., f. 90.

²⁹ Arhivele Statului Galați, loc. cit., 152v—153; Arhivele Statului Iași, loc. cit., f. 72v.

³⁰ Arhivele Statului Galați, loc. cit., f. 176 v.

lui Delmary care avea exclusivitate numai pentru lunile de vară³¹.

V. Delmary, desigur în curent cu toată activitatea lui Ademollo, face noi demersuri pe lângă N. Șuțu, pe la mijlocul lunii decembrie, pentru a obține terenul de la Galați³². Cum nu-l poate obține gratis și nici nu era dispus să plătească 1500 galbeni, cit erau apreciate locurile din centru, Delmary se mulțumește să ceară «înlesnirea închirierii locului provizor menit pentru reprezentații teatrale»³³, dar va întâmpina rezistența autorităților gălățene care se considerau înșelate «căci d. Delmary nu au venit la Galați să statornicească teatrul»³⁴.

Îndemnat de N. Șuțu, V. Delmary vine la Galați, la începutul lunii martie 1856, dar nu poate ajunge la nici un fel de înțelegere cu acționarii teatrului care-i solicitau o chirie de 160 galbeni³⁵. În urma acestui fapt, Pîrcălăbia cere lămuriri asupra situației actorilor «ce astăzi sînt aicea»³⁶ (la Galați n. n.).

La început, Secretariatul nu va da nici un fel de dezlegare, dar ulterior va aproba ținerea unor spectacole de către «italienii ce au luat acest privilej». Este aproape sigur că Delmary a făcut un

nou protest, căci, la 17 mai, se scria domnitorului, de la Galați, că nu se poate «împiedica seria spectacolelor, dintre care primul are loc în astă seară»³⁷.

Către sfîrșitul anului, Ademollo încearcă să dea reprezentării în limba română, răspinzînd afișe prin oraș, dar intervenția directorului Teatrului Național din Iași îl face să se renunțe la acest proiect³⁸.

Probabil că la sfîrșitul anului 1856, sau începutul lui 1857, Ademollo își va desființa trupa, el rămînînd la Galați. La 28 octombrie 1857, cere caimacamului N. Vogoride să-i dea privilegiul balurilor mascate ce se organizau la Galați în perioada carnavalului de iarnă³⁹. Pîrcălăbia susține și ea cererea lui Ademollo ca să organizeze în localul teatrului «baluri mascate și vodeviluri franțuzești», bine înțelese cu avizul Departamentului⁴⁰.

Acestea sînt ultimele informații pe care le avem, deocamdată, asupra activității lui L. Ademollo la Galați. Clădirea din «ograda otelului Moldavia» se va dărîma și ea, căci, în 1859, Sfatul hotărăște să se cumpere un loc cu binale proprietatea banului Iancu Adamide, pentru zidirea unui teatru și a altor stabilimente⁴¹.

PAUL PĂLTĂNEA

UN PRIETEN AL LUI EMINESCU, VIOLONISTUL THOMIȚĂ MICHERU, LA TIMIȘOARA

În vara anului 1872, pentru seara zilei de 20 iulie, programul teatrului german, compus din trei piese distractive într-un act, cuprîndea totodată și două atracții inedite pentru publicul timișorean: concertul violonistului Thomiță Micheru din București și prima apariție a sa în fața iubitorilor de artă din metropola Banatului a unei artiste cu numele Padevieth-Bokrossy. Deși artista amintită își cîștigase o reputație bine meritată chiar și în cercurile melomane din Budapesta, directorul teatrului, Carol Stelzer, el însuși actor de real talent, a acordat o atenție deosebită artistului român, anunțîndu-l în fruntea afișului cu litere mari — e drept, într-o românească nu prea corectă, sub care un text german dădea lămuriri și pentru spectatorii de altă limbă. După aceea urma cu litere mult mai mici prima apariție a numitei artiste.

Grupat în trei părți principale, după piesele anunțate programul s-a deschis cu *Fantasia e variation la motiv de Norma de Molique*¹, executată de concertistul bucureștean, după care s-a jucat comedia *O ceașcă de ceai*, de E. Scribe, rolul

Hernancei fiind atribuit d-nei Padevieth. Dar și celelalte părți au fost susținute tot de Micheru, a doua cu *Romance nationale* de Th. Georgescu, spectacolul avînd în continuare *Madame Potiphar*, farsa lui A. Görner, iar a treia cu *Souvenir de beline fantasie brillant*, de Artot, ca apoi serata să se încheie prin *Vioara fermecată*, bine cunoscuta și mult jucata operetă a lui I. Offenbach.

Spectacolul din seara de 20 a fost pus la cale de mai dinainte și se aștepta doar un timp favorabil (avînd loc pe scena în aer liber «Arena»). De altfel, pregătirea cu grijă a seratei artistice se constată și din faptul că cele trei cotidiane locale de atunci, *Temesvarer Zeitung*, *Temesi Lápok* și *Neue Temesvarer Zeitung*, toate o anunță la rubrica lor teatrală.

La 23 iulie gazeta *Neue Temesvarer Zeitung* publică o scurtă cronică din care referitor la Micheru aflăm doar atît: «... prestația concertistului într-adevăr excelentă a fost răsplătită cu cele mai vii aplauze ...».

Al doilea concert al lui Micheru a avut loc la 24 iulie în sala *Redutei*, sală închisă, atît în înțe-

³¹ Arhivele Statului Galați, loc. cit., f. 177v.

³² Arhivele Statului Iași, loc. cit., f. 101.

³³ Arhivele Statului Galați, loc. cit., f. 180.

³⁴ Idem, f. 182v. — 183.

³⁵ Arhivele Statului Iași, loc. cit., f. 125, 134, 138.

³⁶ Idem, f. 148v.

³⁷ Idem, f. 160—161.

³⁸ Arhivele Statului Galați, loc. cit., f. 200—202.

³⁹ Arhivele Statului Iași, loc. cit., f. 165.

⁴⁰ Idem, f. 169.

⁴¹ Arhivele Statului Galați, Primărie, 1859, dos. 12 f. 1 și urm; idem, 1861, dos. 3, f. 9; I. Brezeanu — V. Turlan, op. cit., p. 334.

¹ Titlurile conform afișului!

lesul propriu, cît și figurat al cuvîntului, rezervată în deosebi pentru spectacolele de mare ținută și de operă. De data aceasta Micheru, constituind atracția principală, era încadrat de merituosă cîntăreață Ghizella Ujfálussy, cu arii din operă și operetă, precum și de Maria Berg, o artistă la fel de apreciată din ansamblul Stelzer, cu declamări. Fără a da detalii, gazeta ne spune doar atît: « *Bogăția programului ales promite o seară plină de delectări* ».

Din păcate, nici una dintre gazete nu publică vreo dare de seamă despre serată, atenția cronicarilor fiind captată imediat de o lungă serie de spectacole « *cu stafii și fantome* », produsă de o faimoasă trupă de prestidigitatori venită de peste ocean...

Și dacă am pune acum întrebarea, cum a ajuns tînărul artist « *născut în apropierea Iașilor* », cum îl va numi Eminescu, să concerteze tocmai la Timișoara, credem că nu greșim cînd afirmăm că nemuritorul poet i-a îndrumat pașii într-acolo. Petrecînd cu ocazia turneului teatral al lui Pascaly din 1868 o vară întreagă în Banat, Eminescu și-a cîștigat impresii personale directe despre buna primire cu care întîmpinau bănărenii manifestările artistice venite de dincolo de Carpați. El a auzit și a citit din presa timpului și despre însuflețirea cu care a fost primit turneul lui Millo din 1870 și cel de-al doilea al lui Pascaly din anul următor. De bună seamă i-a povestit despre acestea lui Micheru la Viena, în anii de studenție, cînd s-a încheiat o prietenie strînsă între el, Slavici și Micheru, cel din urmă el însuși student la Conservatorul de muzică de acolo. Slavici în primăvara anului 1872 în două scrisori îi scrie — elogios — lui Iacob Negruzzi despre Micheru. Cităm cîteva rînduri semnificative din prima, datată din Viena la 25 aprilie: « *Avem aici la Viena un violonist; cîntă foarte bine; lumea-l ascultă cu sete. Mai deunăzi era un toiu deosebit în sală în care el începe a cînta. «Frate Micheru — îi zic eu — nu vezi cum că nimeni nu ascultă!» «Acum cînt numai pentru plăcerea mea!» răspunse... Și toți tăcuseră să-l asculte, fiindcă nîcînd nu a cîntat atît de frumos, ca atunci...* »

A doua scrisoare a lui Slavici a fost scrisă la 13 iulie, adică tocmai în preajma plecării lui Micheru spre Banat. Ea constituie o recomandare a scriitorului către Negruzzi, în favoarea lui Micheru: « *...Un amic al meu, Toma Micheru, elev la Conservatorul de aici, face zilele acestea o călătorie prin Iași; știind cum că sînteți iubitori ai muzicii, am crezut cum că vă procurați o plăcere — rugîndu-l ca să vă cerceteze... El va sosi la Iași cam în 15—20 l.c. Vi-l recomand, Slavici* »².

După cum vedem, Slavici nu amintește o vorbă despre oprirea lui Micheru la Timișoara, ceea ce ne poate îndreptăți să credem fie că Eminescu singur l-a îndemnat pe violonist la această oprire, fie — și această ipoteză este mai probabilă — că cei doi l-au îndemnat mai înainte să-și manifesteze talentul la Timișoara și Micheru pe drum s-a hotărît să le dea ascultare.

Nu am putut stabili dacă în vara anului acela Micheru a venit la Timișoara direct de la Viena, sau a mai concertat și în alte orașe din monarhie. Ziarul *Alfölg* din Arad, care urmărea de aproape viața artistică a orașului, nu pomeneste nimic despre vreo activitate a violonistului acolo, deci avem destul temei să admitem că de la Timișoara Micheru se duce direct la Botoșani, unde Eminescu se găsea încă din luna iunie. Aici cei doi prieteni sînt văzuți adeseori împreună. Cu ei se află uneori și Natalița, sora violonistului, acompaniindu-și fratele la gitară. Tot de la Botoșani, în luna august Eminescu îi trimite lui Maiorescu o scrisoare în care recomandă pe Micheru bunăvoinței acestuia, rugîndu-l să-i acorde sprijinul său în vederea aranjării unui concert, în sala Conservatorului, din venitul căruia să-și poată continua studiile.

Scrisoarea poetului poate fi considerată ca un rechizitoriu al situației în care trebuiau să se zbată artiștii. Fiind puțin cunoscută și aruncînd o lumină vie asupra relațiilor dintre poet și violonist, o publicăm fragmentar³.

Botoșani, în august 1872

Stimatul meu domn!

Nu voi să zic, cum că tînărul ce va aduce această scrisoare este un Rubinstein; privirea mea în această privință este modestă și las la aprecierea d-voastre dacă este și corectă. Zic, că germeii unui talent asemenea celui numit sînt potenți și în Dnul Toma Micher, nu după părerea mea, a cărei minimă valoare sînt cel dintîi care o recunosc, ci după aceea a însuși profesorilor săi de la conservatorul din Viena. Rămîne ca timpul și spațiul, aceste ursitori a tuturor germenilor aruncați de mîna naturii, să-i ducă la o dezvoltare pozitivă ori negativă. Dar timpul nostru sîntem noi și calitatea socială (o vorbă nouă) a spațiului în care trăim, atîrnă asemenea de noi, deși noi înșine — din nefericire — nu atîrnăm de la noi. Vreau să zic, că societatea, în care sîntem nevoiți a trăi, rezultat al unor antecedente, pe care ea n-a fost desigur stăpînă, nu este de natură a încuraja talente și poate și mai puțin decît orice — talente muzicale. Astfel dezvoltarea negativă ajunge cea de ordine; un talent muzical ajunge de a ilustra grădinile și berăriile, un pictor ajunge portretist, un poet jurnalist, ceea ce veți concede că e lucru cel mai prost din lume. Nu mă lupt cu fatalitatea în fenomenologia ei generală, dar poate că în cutare ori cutare caz concret totuși să fie cu puțință o îndreptare a ei, mai ales cînd aceasta se prezintă oarecum de la sine. Cu un cuvînt: spre a-și putea urma studiile Micher s-a decis a da concerte cu piese studiate cu profesorul său din conservatoriu și dacă succesul celor dintîi atîrnă de la talentul și abilitatea executorului, cele din urmă nu reușesc decît cu concursul binevoitor al iubitorilor artei.

Pentru că în asemenea caz asigurări asupra persoanei concertistului sînt necesari, eu nu mă sfîlesc de a le da în marginile cunoștinței mele.

² *Convorbiri Literare*, A, 1926, p. 23.

³ D. E., *Studii și documente literare*, vol. V, p. 117—119.

Caracterul său privat e în senz convențional cel puțin asupra a orice critică, talentul său firesc e necontestabil și dvoastră care sinteți un critic mult mai competent în asemenea materie, v-ați putea crea ușor ocaziunea de a afla pe cale privată dacă tânărul merită încurajarea dvoastră. O serată a Junimei de es. ar putea deveni și mai delicioasă cu concursul său.

Cît despre latura materialistă — cea mai spinoasă atît a întregului lucru, cît și a scrisorii — ea își are două părți cam binișor deosebite, în privirea cărora nu mă tem că protecțiunea dvoastră nu i-ar putea fi întrucîva de folos. Aceste două, părți sînt: localul și biletele.

Localul va fi cred sala Conservatorului și dacă cunoștințele dvoastre, cu personalul acestui institut îi vor putea fi de folos, sper că veți binevoi a-l angaja în cazul de față. Cît despre bilete — cassa este numai o masă de lemn — poate fi indiferentă și adesea crudă în deșertăciunea sa ; iar agentul ce le desface, este simpatia asemănată mai dinainte în iubitorii artelor.

Să mă repet puțin. Nu vă rog pentru o protecție necondiționată, nu, vasăzică pentru un om nedemn de ea. Cum am spus, veți putea cerca pe cale privată demonul care trăiește în acest om, după părerea mea un demon viguros și armonic mai cu seamă. Restul va fi o consecvență care poate chiar dvoastre vă va fi, de nu ușor, cel puțin nu ingrat, de îndeplinit.

Veți găsi poate cum că această epistoală e cam lungă pentru o recomandare, dar veți concede — și o veți cam trebui — cum că asemenea epistolă rămîne totdeauna spinoasă și dacă nu o acopăr cu roze, atunci cel puțin cu vorbe: vorbele multe acopăr temerile multe din care unele ating chiar lipsa de îndreptățire, cu care vă adresez aceste știri încărcate. Dar în sfîrșit: habent sua fata libellii. Și le vor avea și aceste însușiri, pe care le închei

asigurîndu-vă de respectul meu și rămîn al domniei voastre supus.

M. Eminescu

În urma acestei scrisori, dar de bună seamă și prin talentul său, Micheru cîștigă simpatia lui Maiorescu, care «*pe baza eminentului succes cu care studiază la Conservatorul din Viena, unde a dobîndit în 1874 la concurs medalia premiului II*», îi acordă mai tîrziu o subvenție de o mie lei.

Ca o ilustrare a moravurilor politicianiste din acele vremuri trebuie să amintim că Maiorescu a suferit multe ingerințe din cauza acestei subvenții. După plecarea sa din fruntea Ministerului Instrucțiunii, raportul comisiei de acuzare a foștilor miniștri dați în judecată, prezentat Adunării deputaților la 12 martie 1877, arată că acordînd aceste burse «*prevenitul Titu Maiorescu*» a călcat legea făcîndu-se vinovat de risipă și deturnare de bani publici. De altfel, lui Maiorescu i s-a reproșat, încadrîndu-i fapta în aceeași crimă de risipă din banii statului, ajutorul dat lui Meissner, lui Slavici (40 de galbeni), precum și împrumutul acordat lui Eminescu (100 de galbeni), pentru depunerea doctoratului la universitatea din Berlin, împrumut fără termen, echivalînd cu o bursă deghizată.

Prietenia lui Micheru cu Eminescu se împletește cu timpul și mai strînsă. Acesta îi apreciază talentul iar violonistul, prevenitor îi trimite poetului invitații la concerte. (Între manuscrisele lui Eminescu de la Academie se găsește programul unui concert dat de Micheru, pe verso avînd notații de ale poetului). Dar ea continuă și după mutarea lor la București, unde Micheru ia parte la întîlnirile destul de dese ale poetului cu ceilalți prieteni ai săi din Capitală, Caragiale, Slavici, Chibici-Rivneanu, Miron Dionosie ș.a.

VENTURIA BIROU

ELENA VĂCĂRESCU ȘI CINEMATOGRAFUL

Distinsă ambasadoare a culturii românești peste hotarele patriei, Elena Văcărescu, de la a cărei naștere se împlinește în acest an un secol, a înțeles să folosească arta filmului ca un instrument primordial în neobosita ei luptă pentru pace. În acest scop înființează în anul 1930, la Paris, *Comitetul internațional pentru difuzarea artistică și literară prin cinematograf* (C.I.D.A.L.C.), care are drept țel «*să ușureze prin toate mijloacele circulația creațiilor internaționale asupra pitorescului și bogățiilor economice ale diferitelor țări*. Comitetul va folosi în acest scop cinematograful, completat cu grijă de aportul literelor și al artelor. C.I.D.A.L.C.-ul, care lucrează în spiritul Societății Națiunilor, își propune deci să patroneze orice film avînd caracter științific, social, economic, istoric, artistic, instructiv, literar sau documentar,

permițînd prin difuzarea sa în diferite țări înțelegerea și apropierea popoarelor»¹.

Concepția Elenei Văcărescu în privința misiunii cinematografului este expusă în manifestul redactat cu ocazia înființării C.I.D.A.L.C.-ului. Cităm din acest document:

«...Cinematograful deține un loc de frunte între factorii chemați să hotărească drumul sufletului modern. El s-a priceput să răspundă la cerințele cele mai însemnate ale vremii noastre și mai cu seamă trebuinței de rapiditate...Așa de mare-i este înrîurirea încît se descoperă pretutindeni. În scurt timp sufletul mulțimilor va fi ceea ce l-a făcut cinematograful.

Să ne gîndim deopotrivă și la neînchipuita răspîndire a imaginilor lui, la puterea de închegare a visurilor, de întrupare a mișcărilor celor mai

¹ C.I.D.A.L.C. Bulletin du Comité international pour la diffusion artistique et littéraire par le cinématographe, Ses-

sion 1933, p. 2.

tulburi ale psihologiei. Într-un cuvînt, cinematograful este sinteza supremă între spiritul uman și lume.

Poezia, romanul, teatrul și poate chiar pictura și muzica sînt în primejdie să se înce în largul ocean al cinematografului, astăzi vorbitor și mîine colorat și în relief.

Acum, cinematograful năzuște să înfățișeze singur întreaga artă, care se adresează în același timp ochilor, urechii, închipuirii și simțirii. Pe cînd înainte de cinematograful, lumea își arăta o față neclintită și înțeleaptă, iată că, mulțumită cinematografului, începe să se miște, să zămislească, să învie, să se facă dinamică, de neîmpotrivit prin întinderea și repeziciunea cuceririlor.

Față de puterea pe care o are la îndemînă, cinematograful trebuie să-și ia răspunderea să concluzeze larg... spre cel mai mare bine al popoarelor și apropierea dintre ele, prin urmare pentru PACE...»².

Din Buletinul C.I.D.A.L.C., Sesiunea 1933, aflăm componența acestui interesant organism prezidat de Elena Văcărescu, delegată a României la Societatea Națiunilor. Dintre membrii săi, oamenii politici și de cultură din întreaga lume, ne atrag atenția nume ca: Edouard Herriot, Paul Boncour, Louis Barthou, Louis Lumière, Marcel Prévost H. G. Wells, John Galsworthy, Aldous Huxley Thomas Mann, Leonhard Frank, Fritz Lang, N. Politis, N. Titulescu, E. Beneș ș.a. Consilier tehnic al C.I.D.A.L.C.-ului era pe atunci cunoscutul cineast și teoretician francez Marcel L'Herbier. Juriul național român al comitetului cuprindea în acel an între alții pe M. Sadoveanu (președinte), Corneliu Moldovanu, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Ion Pillat, Horia Furtună, Adrian Maniu, Ion Cantacuzino.

Într-o conferință ținută la 25 ianuarie 1933 la postul de radio Paris, Marcel L'Herbier explică scopul urmărit prin acordarea premiilor C.I.D.A.L.C. Acesta este premiul distribuit în fiecare an de Comitetul internațional scenariului recunoscut a fi cel mai propriu pentru a constitui baza dramaturgică a unui film valoros. «Căci acest comitet are un program înălțător, cel mai

înalt care există sub soarele proiectoarelor: el visează apropierea popoarelor prin imagine. Băzîndu-se pe această credință solidă, motivată, în acțiunea educativă, culturală, pacificatoare a unei cinematografii inteligente, propagată pe întregul glob, domnișoara Văcărescu a făurit încetul cu încetul proiectul de a descoperi, cu orice preț și oriunde s-ar găsi ele, scenariile care să se preteze să se facă filme, care prin însăși tendința lor să fie în acord cu vocația profundă ce-o vede ea în cinematograful»³.

De notat este și faptul că juriul internațional C.I.D.A.L.C. hotărăște în anul 1933 să acorde o mențiune de onoare scenariului intitulat «Les Pèlerins de l'Art», scris de românul Don (?). Acest scenariu, după cum arată autorul într-o declarație făcută postului de radio Paris la 6 februarie 1933 «este sinteza unui film în care vor fi evocate cele mai strălucite frumuseți conservate în Europa: o trecere în revistă a picturilor, sculpturilor, monumentelor și chiar a unor vederi naturale,acompaniate de muzici celebre și de dansuri, căci am încercat să grupez într-un rucursi într-adevăr cinematografic efortul splendid al strămoșilor noștri»⁴.

De altfel C.I.D.A.L.C.-ul nu se rezuma doar la premiera unor scenariile, ci încuraja larg crearea unor filme care să corespundă țăelurilor sale. Astfel, tot în anul 1933, s-a proiectat realizarea unui film documentar intitulat «Dunărea», la care urmau să colaboreze toate statele riverane, scenariile elaborate de fiecare țară pentru porțiunea respectivă trebuind să fie supervizate de Marcel L'Herbier. Scenariul «Dunărea românească», scris de Ion Cantacuzino, a fost trimis C.I.D.A.L.C.-ului; datorită însă piedicilor puse în calea cineștilor de unele guverne, filmul nu s-a mai înfăptuit⁵.

Comitetul internațional pentru difuzarea artistică și literară prin cinematograful (C.I.D.A.L.C.), creație a eminenței noastre compatriote Elena Văcărescu, activează și în prezent, distribuind în fiecare an premiile sale în cadrul Festivalului internațional al filmului de la Cannes.

E. VOICULESCU

² Citat în *Boabe de grîu*, anul I, 9 noiembrie 1930, p. 569.

³ C.I.D.A.L.C. Bulletin du Comité international pour la diffusion artistique et littéraire par le cinématographe, Session 1933, p. 17.

⁴ *Idem*, p. 31.

⁵ Tov. Dr. Ion Cantacuzino, fostul secretar al juriului național român C.I.D.A.L.C., a binevoit să ne pună la dispoziție scenariul «Le Danube roumain» cit și corespondența lui cu C.I.D.A.L.C. din Paris.

RICHARD SOUTHERN:

The Seven Ages of the Theatre

(Cele șapte vârste ale teatrului)

Faber and Faber, London, 1964, 312 p., 24 desene, 23 ilustrații

Richard Southern este autorul unor lucrări în care este evidentă dubla sa personalitate de om de teatru și istoric. Preocupările sale s-au îndreptat, cel mai adesea, către studierea formelor teatrale, a raporturilor dintre structura teatrului și forma sa artistică. (Proscenium and Sight-Lines. Changeable Scenery: Its Origin and Developement in the British Theatre, The Mediaeval Theatre in the Round ; Stage Setting: For Amateurs and Professionals etc.)

Lucrarea de față îmbină cel mai bine cele două laturi ale autorului, teatrolog și practician al teatrului. Ne aflăm, de data aceasta, în fața unei istorii suis generis a teatrului, istorie care se abate de la canoanele și metodele clasice ale istoriografiei teatrale. Titlul metaforic al lucrării — inspirat de monologul scepticului erou al comediei shakespeareene *Cum vă place* — sugerează o viziune evolutivă și ciclică a autorului asupra istoriei teatrului.

Cele șapte vârste ale teatrului constituie pentru R. Southern perioadele cele mai semnificative din dezvoltarea complexă a artei dramatice. Ele sînt delimitate și caracterizate în funcție de un criteriu care face ca racursul istoric practicat de autor să capete particularități deosebite în raport cu accepția obișnuită pe care o avem asupra istoriei teatrului. Acest criteriu principal, dar nu singurul, este cel al ordonării evoluției teatrului în funcție de formele teatrale, urmărirea gradului de complexitate al acestor forme de teatru în funcție de raporturile existente între formele structurale ale teatrului și complexitatea artei scenice interpretative. Acest mod de a privi istoria teatrului, chiar dacă impune sacrificii din punct de vedere al cronologiei sau al ordonării geografice a materiei, dă lucrării lui Southern un caracter specific teatral cu totul deosebit în raport cu celelalte istorii de teatru.

De altfel, autorul precizează că nu consideră cartea de față ca o lucrare de cercetare istorică și că urmărește să pună în evidență doar evoluția practicii teatrale. (După opinia sa « practica teatrală este într-un anumit grad mai importantă decît istoria teatrului » p. 17.) Caracterul istoric al lucrării rezidă totuși în preocuparea continuă a autorului de a prezenta dezvoltarea formelor teatrale de-a lungul veacurilor. În acest scop R. Southern folosește mai puțin datele istorice în favoarea unui considerabil număr de idei interesante asupra formei și practicii teatrului. Din acest punct de vedere lucrarea prezintă un deosebit interes atît pentru istoric cît și pentru practicianul teatrului, și asta cu atît mai mult cu cît analiza dezvoltării formelor teatrale este făcută cu un pronunțat simț al actualității.

La prima vedere opiniile noastre ar putea fi afectate în mod subiectiv de aparenta bogăție de date tehnice, sau de insistența autorului asupra problemei locului de joc în teatru. Pentru a preveni astfel de false impresii, autorul se simte dator să-și destăinuie credo-ul său teatral încă din introducerea volumului: în concepția sa ceea ce constituie factorul esențial în teatru și căruia i se subordonează toate celelalte elemente este *actorul*. Deci optica prin care autorul urmărește evoluția fenomenului are un caracter specific teatral. Materia se ordonează în funcție de elementul fundamental al teatrului: actorul, în funcție de interdependența actor-public, fără de care teatrul nu se poate constitui. Pornind de la forma cea mai simplă și rudimentară a teatrului, autorul se străduie să arate cum, în timp, diferite elemente din afară s-au suprapus modestului și elementarului act al teatrului primitiv dezvoltîndu-l spre forme din ce în ce mai complexe a căror esență rămîne însă mereu aceeași: teatrul

o artă de execuție (« performing art » sau « the art of doing ») caracterizată în principal prin impresia pe care o provoacă asupra publicului modul de reprezentare, acțiunea de joc, interpretarea.

Actorul este permanent în centrul atenției, teatrologul considerându-l ca un pivot al evoluției istorice a teatrului în funcție de îmbogățirea resurselor sale personale (voce, gestică, mască) dar și a celor externe care condiționează actul interpretativ (spațiul de joc, scena, fundalul, decorul etc.). Întrebarea pe care și-o pune autorul, cât de departe poate ajunge actorul în teatru numai cu resursele personale, își capătă un răspuns care demonstrează că R. Southern consideră elementele fundamentale ale artei actorului ca fiind o lege obiectivă a teatrului. Drama cea mai elevată a civilizației noastre — susține R. Southern — este condiționată de aceste elemente. Întotdeauna actorul poate adăuga însă resurselor personale, în epoci diferite, resurse externe noi și să le organizeze după o concepție proprie. « Istoria teatrului dă astfel impresia unei succesiuni de faze în care, una câte una resursele externe ale actorului se înmulțesc și se dezvoltă, iar spectacolul devine, în consecință, din ce în ce mai complex, mai elevat ca organizare și mult mai rafinat » (p. 31).

Împărțirea evoluției teatrului în faze (cele șapte vârste), este practică de autor din convingerea că aceasta este o evoluție în spirală, mai dificilă de cuprins în datele limită ale unor perioade istorice determinate. O țară oarecare se poate afla — din punct de vedere al istoriei teatrului — într-o fază timp de mai multe secole, în timp ce alta poate străbate într-unul singur două sau mai multe faze în funcție de dezvoltarea civilizației. Făcută în funcție de criteriile pomenite, definirea fazelor duce la următoarele șapte subîmpărțiri: faza actorului costumat lipsit de ajutorul altor elemente tehnice; faza marilor serbări religioase în care existența actorului este îmbogățită de intervenția elementelor tehnice procesionale, cu caracter religios; faza dezvoltării jocului și actorului profesionist; faza scenei organizate; faza apariției sălii de teatru acoperită și a decorului; faza iluziunii și în sfârșit faza antiiluziunii.

Faza actorului costumat începe o dată cu ritualurile primitive în care există deocamdată doar o acțiune teatrală (procesiune, deghizare, metamorfozare) dar nu există încă cuvântul, scena, decorul. Este vorba deci de faza elementelor spectaculare cu caracter teatral datorită în principal acțiunii teatrale. Elementele teatrale ale acestei faze sînt: acțiunea semnificativă creată cu mijloace imitative, pantomimice, masca, ritmica etc. Dialogul nu apare încă în aceste manifestări în care elementul teatral predominant îl constituie multiplicarea acțiunii. Forma teatrală este rudimentară și spațiul în care are loc acțiunea (locul de joc), felul în care se situează spectatorii față de spațiul de joc sînt determinate de prilejul cu care se practică jocul, de amploarea acțiunii mimetice, de caracterul procesional al acestei acțiuni. Exemplele pe

care le dă autorul demonstrează perenitatea unor astfel de manifestări care pot avea un istoric străvechi sau pot fi regăsite și azi în regiuni cu o civilizație slab dezvoltată.

Faza următoare, a marilor serbări religioase, cunoaște manifestări cu caracter de dramă deliberată. Referindu-se la marile cicluri medievale, misterele, sau la serbările mexicane volante practicate și azi, la festivalul dramatic tibetan sau la teatrul No primitiv, autorul decelează din toate acestea drept caracteristică comună, creșterea complexității spectacolului — ca durată, ca elemente tehnice, ca scop al acțiunii, ca participare a publicului. Acum apare ceea ce Southern numește « the great festival drama ». Păstrînd o atenție mereu concentrată asupra problemei fundamentale a existenței teatrului, autorul își pune acum una din cele mai importante probleme ale istoriei teatrului: cînd a apărut actorul profesionist? După opinia sa, acesta a apărut atunci cînd interpretul « a trăit ca actor, a jucat în mod frecvent avînd actoria ca ocupație principală și cînd capacitatea sa tehnică a devenit un scop conștient » (p. 111). Străin tendințelor arhaizante din istoriografia teatrală care a idealizat actorul primitiv neprofesionist, Southern se străduiește să arate existența cît mai timpurie a actorului profesionist: (barzii, menestreliei sau acei *entertainers* din epoca elisabetană, *histrionibus maribus ac feminis ac meretricibus et personis aliis levibus ac inhonestis*¹) consemnați de documente încă din anul 1324. Din punct de vedere morfologic spectacolul celei de a doua faze, cea care precedă faza apariției efective a actorului profesionist, se caracterizează prin mari spații circulare de joc, distribuții mult îmbogățite, acțiuni scenice ample, subiecte cosmice, totul petrecîndu-se în aer liber.

Cea de a treia fază este o fază relativ scurtă dar de o deosebită importanță pentru istoria teatrului. Acum se cristalizează actorul profesionist în cadrul micilor companii teatrale. Reducerea amplitudinii spectacolului (în interludii, în scurte pantomime și mascarade ce au loc în săli, în spectacolele micilor trupe la curte) determină un dialog mai intim, o intrigă mai încheagată, roluri mai puține și mai consistente. Toate acestea contribuie la dezvoltarea considerabilă a caracterizării umane. Se merge spre un mod de joc și de reprezentare condiționate de existența scenei organizate.

Pornind de la jucătorii neprofesioniști din ritualurile primitive și de la dezvoltarea reprezentărilor teatrale sub influența sărbătorilor religioase sau de la formarea micilor grupe de actori profesioniști, autonomi, autorul se oprește cu insistență asupra noii faze în care micile companii ambulante devin *teatre organizate*. Am putea spune că acest moment teatral coincide cu momentul psihologic al exercitării de către autor al unui punct de vedere istoric, care treptat, cedează locul discuțiilor de natură tehnică ale practicii teatrale. Aceasta face ca autorul să subordoneze uneori problema majoră a artei actorului, elementelor auxiliare, practicii scenice din ce în ce mai complexă și mai captivantă pentru

¹ Cicely Radford, *Mediaeval Actress*, în *Theatre Notes*.

book, 1953, vol. VII, p. 48, cf. R. Southern, *op. cit.*

omul de teatru care e R. Southern. (Preocupările autorului merg acum cu predilecție spre problemele de organizare a spectacolului: problema intrărilor în scenă, fundalul, decorul, construcția scenei, cabina de pregătire a actorilor, recuzita, mijloacele de a juca pe o scenă ridicată deasupra publicului). Am fi subiectivi însă dacă nu am recunoaște efortul de sinteză pe care-l face R. Southern pentru a pune cât mai clar în evidență elementele practicii teatrale care au condiționat în cea mai mare măsură arta actoricească în perioada constituirii teatrului modern.

O contribuție remarcabilă în această privință o constituie cel de al cincilea capitol destinat teatrului cu sală acoperită și decoruri. Este cea de a cincea fază, a teatrului proiectat pentru acomodarea interpretării actoricești în funcție de noile condiții scenice. Scena à l'italienne, care a dominat existența teatrului mai bine de trei sute de ani, este exemplul major în funcție de care autorul discută noua artă scenică, o artă care are acum posibilitatea de a realiza un număr nelimitat de spectacole cu scene care se succed cu repeziciune, cu efecte uluitoare, cu decoruri care au influențat fundamental asupra artei actorului. Cu toate că substanța capitolului este destinată prezentării ample a noilor caracteristici ale practicii scenice, Southern nu pierde din vedere — chiar dacă numai enunțativ — faptul că în această fază judecata de valoare asupra spectacolului trebuie făcută după calitatea artei actorului, după contribuția personală pe care o aduce actorul în spectacol și nu după amploarea elementelor decorative, a tehnicii de scenă producătoare de efecte uluitoare cu ajutorul noului sistem de iluminat și al mașinăriilor de scenă.

Teatrul veacului trecut și al veacului nostru este caracterizat după autor, prin alternanța între teatrul de iluziune, care domină a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și teatrul antiiluzionist al ultimelor decenii ale veacului nostru. Considerând teatrul de iluziune ca fiind cea de a șasea fază a evoluției teatrului, autorul arată că preocuparea majoră a teatrului de la sfârșitul veacului trecut era « to give the illusion necessary » (257). Autorul înțelege prin aceasta tendința imprimată teatrului din acea vreme de către spiritul picturii contemporane care a impus o viziune picturală a teatrului (scene painting). Este epoca marilor pictori scenografi (Ciceri, Philastre, Cambon, Sanquirico, Schinkel, Bewerley), a accepției picturale a iluziei scenice generată de o decorație scenică de factură naturalistă care afectează calitatea emoției artistice. Iluzia scenică în accepția estetică modernă a teatrului este căutată de autor tocmai în reacțiunea potrivnică teatrului pictural. Această reacție este determinată de faptul că scenografia naturalistă vine în contradicție cu caracterul dinamic al artei dramatice interpretative și totodată de nașterea unei concepții noi în pictura propriu-zisă. Iluzia teatrală capătă valori noi o dată cu părăsirea decorului pictat, o dată cu tendințele de simplificare și stilizare a imaginii scenice, în momentul cînd în teatrul european apar montările lui William Godwin, primele spectacole ale lui Ad. Appia sau credo-ul artistic al lui Gordon Craig (The art of the Theatre 1905).

Ajuns la cea din urmă fază a evoluției teatrului, R. Southern vede caracteristica principală a acestuia în teatrul anti-iluzionist. Ca în majoritatea împrejurărilor teatrologul englez își impune și în această discuție o premisă judicioasă care dovedește spiritul său contemporan și concepția modernă asupra istoriei de artă. Ideea de la care pornește este aceea că nu arhitectura teatrului, nu formele structurale ale acestuia determină apariția unui teatru nou, după cum nici splendoarea decorurilor stilizate și nici inteligența pieselor de teatru nu pot face singure aceasta. Existența teatrului modern poate stîrni entuziasm, poate exercita o mare atracție și poate difuza idei captivante numai în măsura în care se armonizează în practică cu spiritul actual al opiniei publice. Preocuparea autorului pentru formele teatrale este în acest capitol mai stringent legată de discuția substanței teatrului. Formele teatrale noi, abolirea scenei à l'italienne, a prosceniumului care despărțea publicul scufundat în beznă de actorii încastrați într-o « cutie cu iluzii » sînt mijloacele prin care marii inovatori ai teatrului contemporan vor să reînchege unitatea emoțională dintre actor și public. Noul mod de construcție al teatrelor, teatrul în cerc sau scena deschisă (Le Théâtre en Rond-Paris, The Theatre in the Round-Scarborough. Teatrul rotund al lui Ohlopcov-Moscova, The Arena Theatre-Birmingham) manifestă tendința reîntoarcerii la folosirea spațiilor de joc ale formelor teatrale elementare. Dar nu este vorba de o reprimativizare a teatrului ci de o concepție care pornește de la ideea creării unui teatru care să realizeze o unitate emoțională cît mai puternică între actor și public. Sugestia unei a doua copilării a teatrului în cea de « a șaptea vîrstă » se păstrează doar prin tendința actuală de folosire a cadrului scenic și a spațiilor de joc din « copilăria » teatrului, dar nu și în ceea ce privește rațiunile majore ale teatrului contemporan. Problema teatrului contemporan (un teatru emoțional și rațional în același timp, un teatru logic și absurd totodată) o constituie modul în care teatrul trebuie conceput pentru ca legătura directă dintre public și actor să fie cît mai firească și naturală, cît mai solicitantă. Este vorba de un teatru cu un public activ. Nu un public spectator chemat numai să privească ci să și participe.

Teatrul contemporan indiferent că se edifică pe dramaturgia brechtiană care stimulează judecata rațională, pe drama revoluționară cu afecte pasionale, sau pe antidrama beckettiană sau ionesciană care decantează logica spectatorului prin paradoxul filozofiei absurdului, este un teatru al simplității. Scena este marcată de un circular amplu, mișcarea ei turnantă se adresează direct publicului, decorul se reduce la elemente sumare de cele mai multe ori schimbate în prezența publicului. Totul este conceput astfel ca spectatorul să fie permanent conștient că se află într-un teatru — convenția iluziei teatrale se înlocuiește cu o convenție nouă a antiiluziei. În teatrul modern scena deschisă tentează să se elibereze de orice restricții, să devină o arenă teatrală în care actorul și publicul își recapătă funcțiile primordiale.

Fără a avea rigoarea științifică a cronologiilor și periodizărilor, fără a ordona în timp și spațiu

materia cercetată după catehismul istoriei, lucrarea lui Richard Southern este un eseu original asupra evoluției teatrului, cu o mare densitate de idei și care are ca deziderat să demonstreze că... «istoria teatrului nu este istoria formelor acestuia, ci a impresiei pe care o produce asupra publicului

folosirea acestor forme de către actori. Actorul este în același timp nucleul și mijlocul principal de comunicare al teatrului — singur actorul, acum și întotdeauna» (p. 293).

SIMION ALTERESCU

Edward Gordon Craig în Interpretarea lui Denis Bablet

În 1962 apare monografia Edward Gordon Craig alcătuită de teatrologul și eminentul cercetător Denis Bablet¹. Scopul propus este o analiză a activității creatoare a lui Craig, pornind de la convingerea că înainte de a fi un teoretician, Gordon Craig a fost un realizator.

Cu rîvnă și profundă conștiinciozitate au fost strîns documentele privind activitatea marelui om de teatru, în primul rînd lucrări scrise: articole publicate ca și texte inedite, ediții adnotate, corespondență apoi schițe de decor și de costume, mărturii privind relațiile cu personalitățile artistice ale timpului, raporturile cu oamenii de teatru etc. Cu toate că nu vizează, după cum însuși autorul mărturisește, o epuizare a materialului documentar ci o analiză a diverselor etape din activitatea lui Gordon Craig, bogăția materialului adunat înlesnește formularea unor concluzii, alimentează judecăți de valoare făcute competent, clarifică aspecte tinute pînă acum în umbră sau deformate de judecăți arbitrare și impresioniste.

Denis Bablet menționează cu sobrietate datele biografice evitînd nenumăratele anecdote și istorioare adevărate sau inventate țesute în jurul figurii aproape fabuloase în pitorescul ei, a lui Gordon Craig. Sînt urmăriți anii de formație, acei *Bildungsjahre* ai tînărului născut în 1872 în plină epocă victoriană, epocă de mari transformări sociale și economice, epocă respectabilității burgheze, a snobismului «fashionable» ca mod de viață și a puritanismului ipocrit. Fiu al uneia din cele mai celebre actrițe engleze din veacul trecut Ellen Terry și a arhitectului Edward Godwin, pasionat om de teatru, decorator și *metteur en scène*, prietenul lui Whistler și Burne Jones despre care Oscar Wilde a scris că a fost unul din spiritele cele mai artistice ale Angliei, Gordon Craig se bucură de o educație liberă, neconformistă. Fac o impresie puternică asupra sa piesele lui Shakespeare, pasiunea sa de toată viața, în strălucitoarele interpretări ale mamei sale și ale lui Henri Irving la Lyceum Theater în anii 1880—1885. Henri Irving, pentru care are o imensă admirație, reprezintă tipul actorului-manager, primă forță actricească, *metteur en scène* și director. De mic copil Gordon Craig apare pe scenă; de foarte tînăr interpretează roluri mari: Hamlet, Romeo, Cassio, Richmond ș.a. la Lyceum și în trupe de turnee. Critica îi e favorabilă; sînt laudate: inteligența, expresivitatea interpretării care apare ca o reacție împotriva debitului grandilocvent și a procedeelor mecanice ale școlii vechi. La 25 de ani

părăsește însă actoria. Un alt fapt important pentru formația sa artistică este studiul gravurii. Practicarea unei arte sobre, care se refuză detaliului, care impune respectarea liniei și dezvoltă gustul pentru simplificare, pentru esențial, modelează într-un anumit chip personalitatea lui Craig; apoi importanța lecturilor, aportul culturii, al ideilor lui Goethe, Pușkin, Tolstoi, Nietzsche ca și importanța dramei muzicale wagneriene, ideea celui «Gesamtwerk» (fuziunea dintre text și muzică) în formarea gîndirii estetice, în făurirea unei noi viziuni. Gordon Craig realizează valoarea unei arte în care sugestia are acuitate mai mare decît reproducerea; această concepție estetică nouă are posibilitatea să și-o exprime în opera sa grafică, în expozițiile din anii 1898—1900, care marchează o cotitură în gîndirea sa estetică.

Sînt semnalate începutul activității de regizor ca și concepția regizorală care se manifestă în punerile în scenă a cîtorva opere de Purcell și Haydn în săli improvizate de provincie, cu actori-cîntăreți amatori. Denis Bablet descifrează în cronicile și mărturiile timpului și reușește să restituie noutatea acestor spectacole, care constă în talmăcirea climatului poetic al operei, cu ajutorul culorilor, a ritmului și a luminii. Arta lui Craig refuză realismul descriptiv, este o artă de sugestie, de evocare, decorul este redus la elemente schematice și la cîteva culori fundamentale, lumina fiind tratată ca un element pictural, capabil să modifice tabloul scenic; elementele scenice trebuie să se armonizeze într-o unitate expresivă care să traducă ideea dramei.

În 1903 Ellen Terry închiriază pentru trupa ei Imperial Theatre unde fiul ei regizează o serie de spectacole: Vikingii, Războinicii din Helgeland de Ibsen, Mult zgomot pentru nimic de Shakespeare (cu Ellen Terry în rolul Beatrice). Tipică pentru stilul decorului lui Craig din această epocă este scena catedralei din această din urmă piesă. Într-un tablou scenic simetric, cu draperii neutre și o armonie a liniilor verticale — o singură și puternică rază cade pe scenă în mii de culori străbătînd un nevăzut vitraliu, animă și creează atmosferă. În cursul acestor puneri în scenă se dezvoltă și se conturează și personalitatea regizorului așa cum îl concepe Craig. Regizorul care să cunoască perfect toate tehnicile scenei (decor, costum, lumină), al cărui cuvînt să găsească cea mai deplină ascultare, care imaginează prin spectacol o transcriere vizuală

¹ Denis Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Paris, 1962.

a textului. Desigur viziunea lui scenică îl duce la neînțelegeri în primul rând cu actorii care se vedeau cu violență rupți de tot ce le era familiar, stilul reprezentațiilor scenice fiind cel promovat de toate scenele europene, realismul de amănunt, crearea iluziei.

După spectacolul *Mult zgomot pentru nimic*, Craig părăsește Anglia ; de aici înainte va trăi în străinătate, locul îl fixează într-unul din cele mai artistice orașe din lume, la Florența.

Sînt consemnate ; ca niște evenimente menite să-i marcheze creația, întîlnirile de-a lungul vieții cu marile personalități artistice ale vremii. Fructuoasă pentru gîndirea estetică a lui Craig i se pare lui Denis Bablet întîlnirea cu arhitecții Vander Velde și Hoffman care aduc o concepție înnoitoare, tendința spre simplitatea arhitecturală. Gordon Craig simte valoarea sugestivă a compoziției arhitecturale redusă la elementele unei geometrii elementare ; decorul lui Craig va deveni arhitectură. Alte întîlniri : cu Reinhardt, directorul de la Deutsches Theater, acest mare om de teatru, receptiv la numeroase solicitări, neostenit în multiplele și diversele sale experimente teatrale, cu Isadora Duncan, cu Eleonora Duse, Hugo von Hofmannstahl, cu Otto Brahm, directorul de la Lessing Theater față de care stă la polul opus, Brahm reprezentînd replica la Berlin a teatrului naturalist al lui Antoine. Cu Stanislavski, figură de mare noblete și largă înțelegere colaborează la realizarea în 1911 a acelui neuitat Hamlet de la teatrul de Artă din Moscova, care nu-l reprezintă totuși pe Craig pentru că în locul viziunii sale simple, mărețe, în care sugestia simbolică să funcționeze nestingherită, dintr-o seamă de motive, unele de tehnică scenică, altele de arta actorului, rezultatul este un spectacol de o măreție artificială și rece în care abstractul decorului nu se potrivește cu interpretarea temperamentală a actorilor. O interesantă întîlnire este cea cu Adolphe Appia. În 1915, un senzațional articol semnat de Carl von Vechten declară că ideile lui Craig sînt luate de la Appia și că fără acesta din urmă nu ar fi existat Craig. Denis Bablet combate ușurința cu care se face comparația și bazîndu-se pe mărturia făcută atît de Appia cît și de Craig ca și pe o susținută analiză a realizărilor celor doi, trasează apropieri ca și diferențieri care-i despart și conchide că sînt absolut independenți în creația lor unul față de celălalt și că de fapt reprezintă două mari personalități ale aceluiași curent de regenerare a spectacolului prin transformarea concepției estetice.

Un capitol este dedicat aporturilor lui Craig la o tehnică a decorului, soluțiilor sale practice. Crearea acelor « screens » un soi de paravane verticale care printr-o mînuire mecanică și cu ajutorul modificador al luminii pot să creeze spații mereu noi și variate printr-o înfinitate de raporturi între volume. Dar pe Craig îl interesează mai puțin o arhitectură scenică mobilă cît crearea unui decor care se mișcă și participă direct la acțiunea dramatică (aspirația pentru crearea unui astfel de decor pentru Patimile după Matei de J. S. Bach). Aici, indică Bablet, își află punctul de plecare ceea ce numim astăzi « cînetică scenică ».

În textul rezervat analizei activității de teoretician al lui Gordon Craig, tonul lui Bablet devine aproape apologetic din dorința de a înlătura legenda creată în jurul lui Craig vizionarul, estetul purist care imaginează o artă izolată într-o regiune himerică. Scrierile lui Craig sînt urmărite în ordinea apariției. În 1905 publică *L'art du théâtre* sub forma unui dialog dintre un regizor și un amator de teatru. Ideea principală : arta teatrală s-a născut din mișcare și nu din literatură ; teatrul este înainte de toate artă vizuală făcut să fie mai mult văzut decît auzit. În sensul acestei ideologii sînt schițele pentru o dramă a tăcerii « The steps », spre deosebire de drama vorbirii. Nu înseamnă aceasta că Craig diminuează importanța textului — dovadă cultul de toată viața pentru Shakespeare iar cele cîteva, puține la număr puneri în scenă, (majoritatea contractelor se soldau prin desfacerea lor, Craig fiind inflexibil, cu totul refractar la concesii), au texte dramatice de H. Ibsen, G. B. Shaw, Hugo von Hofmannstahl . . . În 1908 apare primul număr al revistei de teatru *The Mask* (1918—1929) în care Craig dezvoltă o prodigioasă activitate sub identități factice. Revistă militantă care are de scop difuzarea noii mișcări de estetică scenică, *The Mask* preconizează un teatru al viitorului care nu este revoluționar în sine ci apare ca o dezvoltare și înflorire logică a tradițiilor de teatru uitate sau deformate. « Doresc să construiesc pe vechi adevăruri care în artă nu îmbătrînesc niciodată ». În Nr. 2 din *The Mask*, aprilie 1908, apare unul din cele mai celebre articole de Craig *Actorul și supermarioneta* care a contribuit în cea mai mare măsură la stabilirea legendei sale de gînditor utopic, a suscitat neînțelegeri, exegeze eronate etc. Pentru o înțelegere a semnificației reale a articolului, Denis Bablet îl încadrează în seria altor texte publicate în aceeași epocă : *Artiștii teatrului viitorului*, *D-nei Eleonora Duse*, *Însemnări despre măști*. Bablet relevă importanța marionetei la Craig, această faptură extraordinară, neatinsă de emoție, impasibilă, revelatoare a unei arte unde începînd cu gestul și mișcarea totul este simbol, o artă eliberată de patosul confesiunii. Aceasta nu înseamnă că actorul trebuie înlocuit cu marioneta, ci trebuie debarasat teatrul de slăbiciunile actorului. Supermarioneta este actorul care cîștigînd anumite calități ale marionetei s-a eliberat de servituțiile sale. Ideea este reluată în 1925 cu articolul *Despre arta teatrului*. Un factor în eliberarea actorului de legăturile sale emoționale este masca — obligă pe actor să-și controleze mișcările, să se bazeze pe mijloacele sale de expresie corporală, să recreeze în loc să reproducă. « Astăzi actorul își dă osteneală să personifice un caracter, să-l interpreteze, mîne va încerca să-l reprezinte » (Gordon Craig).

Denis Bablet relevă calitatea de precursor a lui Gordon Craig anticipatorul unor cercetări și realizări despre care nu se va vorbi decît mai tîrziu ca : încercările teatrului rus în timpul și după marea revoluție din Octombrie, experiențele de la Bauhaus, procedeele expresionismului german, concepția brechtiană asupra artei actorului, scenele concepute arhitectural din teatrul lui Jouvet și Copeau de la Vieux Colombier. Nu este vorba

de o influență precisă exercitată de ideile lui Gordon Craig pe o sferă atât de largă, o asemenea afirmare o sokoate Bablet simplistă, ci mai curînd de provocarea unor curenți de idei care circulă și există cumva în atmosferă, care se propagă, se adaptează, se transformă, formînd acea dialectică internă a istoriei teatrului.

În 1965, Denis Bablet publică teza sa de doctorat cu tema *Estetica generală a decorului de teatru între 1870 și 1914*², lucrare importantă, de o rigoare științifică de înaltă ținută, cu formulări de mare claritate și concluzii originale, care reprezintă pe lingă o sursă de informații interesante, un excelent instrument de lucru, și conferă autorului prestigiu profesional. Acest aspect al artei teatrale «decorul de teatru» este încadrat în fluxul istoric al culturii ca o fațetă indestructibil legată de marile curenți ale gîndirii, ale literaturii și artelor plastice care se succedă dar și coexistă uneori într-o subtilă dialectică. Capitolul III intitulat *Spațiu și lumină* este dedicat lui Adolphe Appia și Edward Gordon Craig, ordinea succesiunii fiind cronologică și nu de valoare. Printr-o analiză științifică a procedeeelor și a concepțiilor celor doi oameni de teatru, Denis Bablet izbutește să definească estetica lui Appia ca și pe aceea a lui Craig și să determine aportul original al fiecăruia în materie de decor. Din confruntarea celor două analize, Denis Bablet trage concluzii formulate cu claritate și precizie în ce privește apropierea și diferențele între cei doi adepți ai aceluiași curent — a căror creație rămîne însă, după cum o demonstrează cu pertinență, originală și independentă. Sînt reluate judecățile emise în monografia lui Craig — de data aceasta înlănțuirea argumentelor și demonstrația unor trăsături definitorii pentru arta lui Craig sînt mai pregnante avînd în vedere caracterul lucrării, analiza, expunerea, ca și formularea insistată didactic, riguroasă și sobră fără să se neglijeze detaliul revelator și transparența nuanței. Craig nu este omul unui sistem — conchide Bablet — sau a unei teorii elaborate laborios, este omul unei viziuni și al unei aspirații. Scrisul pentru Craig este un mijloc de convingere, de aici prezența acelor accente profetice, a formulei-șoc și a paradoxului care foarte adesea iau locul deducției logice. În ce privește

opera sa grafică, schițe, machete pentru decoruri, Denis Bablet atrage atenția că un lung drum desparte schița de decor de decorul construit pe scenă. Se petrece tocmai acel proces al adaptării care transformă ceea ce pe schiță pare o viziune de nerealizat, himerică, așa cum au fost socotite multe din schițele lui Craig. Artistul însuși declară că schița de decor are de scop numai declanșarea unei impresii determinate în spectator — impresie care trebuie să rămînă aceeași atunci cînd decorul este construit și cînd bineînțeles este adaptat spațiului scenic. «Atunci cînd voi realiza același decor pe scenă va fi, desigur, total diferit în ceea ce privește forma și culoarea, va produce însă asupra Dvs. aceeași impresie ca desenul pe care-l priviți» declara el indicînd această distanță de care era conștient.

Dacă Craig nu a fost întotdeauna înțeles este din pricină că nu a fost privit cu atenție sensul acțiunii sale. Bablet consideră că Craig n-a dorit să fie un reformator în arta scenică ci un artist al artei teatrale pe care dorea s-o recreeze în ansamblul ei. Într-o epocă în care pe scenă se confunda luxul cu frumusețea iar teatrul era victima unei platitudini și vulgarități burgheze — lui Craig îi apare arta teatrală pradă unei anarhii la care era condamnată din pricina uitării tradițiilor. Craig este un revoltat care tinde să refacă legătura cu cele mai bune tradiții de teatru — creația lui este o încercare de a reda artei teatrului puritatea originală și independența.

Denis Bablet este conștient de vulnerabilitatea operei lui Craig. O artă care are ca scop unic armonia generală a spectacolului și care nu ia în seamă realitatea, cotidianul, momentul istoric, poate fi acuzată de estetism, de formalism, tinde de fapt la o satisfacție de natură pur estetică, sărăcită de acele valori complimentare care dau accentul plinar unei arte majore. Și totuși, importanța aportului artei lui Gordon Craig în istoria teatrului este evidentă. Denis Bablet relevă și demonstrează calitatea de precursor a lui Gordon Craig în teatrul modern — prelungirea și preluarea procedeeelor și principiilor artei sale, chiar atunci cînd transformate, adaptate îmbogățite sînt folosite în cu totul alte scopuri decît acelea pentru care au fost create.

LILA ELIAN

VICTOR BUMBEȘTI

Paul Gusty

București, Meridiane, 1964, 206 p.

Într-o prodigioasă activitate de 60 de ani, făuritorul de spectacole, Paul Gusty, și-a închinat cu devotament și adîncă onestitate inepuizabilele sale forțe creatoare teatrului românesc.

În lucrarea regizorului Victor Bumbescu este urmărită viața de muncă și creație a maestrului

său întru profesiune, sînt desemnate trăsăturile definitorii ale personalității sale, prevăzătoarea înțelepciune ca și incomparabilul său simț al teatralității. Lunga carieră a bătrînului Nestor al teatrului nostru, pornită din anonim și ajunsă la o generală prețuire, își găsește în ucenicul și urmașul său un

² Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*. Thèse principale pour le Doctorat ès Lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de

l'Université de Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

tălmăcitor plin de judicioasă și obiectivă înțelegere. Se încearcă o descifrare a concepției artistice a meșterului, concepție care se îmbogățește și se conturează în timp, prin experiență ca și prin contactul și relațiile stabilite cu problematica timpului, cu ideile marilor regizori ai vremii. Asupra creșterii calitative a posibilităților regizorale ale lui Paul Gusty nu se insistă însă îndeaș, se recurge la constatări de suprafață ca: «...împrospătându-și neconținut mijloacele de expresie, stăruind tot mai adânc pe făgașul artei scenice realiste, perfecționându-și stilul, el a realizat spectacole de mare frumusețe în care nimic nu era învechit» (p. 86–87). Aceasta, și din pricină că Victor Bumbesti a luat contact cu arta înaintașului său atunci când viziunea ca și metoda de lucru a lui Paul Gusty ajunseser la plinătatea maturității, iar trecutul trebuia reconstituit mai mult din intuiții decât din documente. În lipsa acestor documente, Paul Gusty fiind de o cunoscută avarie în ce privește mărturia, mai cu seamă cea scrisă, ciracul citează din memorie o seamă de aprecieri, de constatări și sfaturi ale meșterului său, închise în fraze simple, lapidare, revelatoare pentru convingerile sale artistice, ca de exemplu: «Teatrul nu-i pentru ochi, e pentru minte» (p. 192) sau «Teatrul pornește de la viață și trebuie să se întoarcă la ea» (p. 201). O mărturie asemănătoare, de data aceasta inserată într-un articol publicat spre sfârșitul vieții care afirmă: «...factorul cel mai important pe scenă a fost, este și va fi actorul, adică cuvântul... Să avem dar cultul cuvântului»¹, reprezintă de fapt aderarea totală la una din regulile fundamentale ale sistemului Stanislavski.

Autorul și-a dispus materialul în patru compartimente. În primul sînt surprinse momentele esențiale din cursul unei vieți rodnice, care de foarte timpuriu și pe o lungă durată, își sincronizează pulsul cu cel al însăși instituției pe care o slujește. Sînt evocate: începuturile, anii de formație, activitatea de traducător și localizator, închegarea unei viziuni artistice personale, ieșirea din anonimat a regizorului etc. ... toate acestea angrenate în ambianța specifică creată de peisajul uman. În această evocare din care nu lipsesc personalitățile care au jucat un rol deosebit în cariera lui Paul Gusty ca: M. Pascally, Al. Gatinéau, I. L. Caragiale, Al. Davila este absent însă publicul care în tot acest lung răstimp își schimbă componența reflectînd transformările politice și sociale. Pentru o fixare în timp mai pregnantă, autorul scrie: «Este epoca de glorie a lui Grigore Manolescu, Petre Vellescu, Frosa Sarandy» (p. 65) numele lui Petre Vellescu, actor cu merite desigur, considerat ca, ceea ce în teatru se numește «mare utilitate», nu are însă suficientă rezonanță pentru ilustrarea momentului evocat. În același capitol (p. 77) teatrul lui Henri Bataille, Henri Bernstein, Robert de Flers și Caillavet, cultivat de teatrele de bulevard pariziene, este impropriu calificat de «teatru spiritualizat și patetic».

Conform titlului «La lucru», în compartimentul următor este expusă metoda de lucru a regizorului Paul Gusty, în munca de pregătire a reprezentației unei piese, de la prima lectură a textului pînă la ulti-

mul retuș adus spectacolului; expunere cu atît mai prețioasă cu cît este rezultatul unor observații făcute pe viu și nu o reconstituire pe document. În capitolul III autorul își concentrează atenția exclusiv asupra funcției de regizor, caută să urmărească procesul de cristalizare în concepția regizorului Paul Gusty ca și confruntările cu ideile marilor regizori ai timpului sau eventualele influențe. Este de reținut o caracterizare concludentă: «El era meșterul chibzuit și prudent, obișnuit să calce pe pămînt solid, pipăindu-și cu grijă terenul înainte de a merge mai departe, temător de încercări aventuroase (...) circumspect și echilibrat, preferînd o analiză minuțioasă unei sinteze critice, ezitînd multă vreme în fața planurilor prea cutezătoare și realizîndu-le totuși pînă la urmă, printr-o îmbunătățire progresivă a mijloacelor sale de realizare...» (p. 127). Autorul se oprește în ultimul capitol «Realizări» asupra cîtorva spectacole regizate de Paul Gusty, alese dintre cele mai valoroase piese ale dramaturgiei universale. Este relevată importanta contribuție artistică a regizorului la punerea în valoare a textelor. Este consemnată în sã cu aceeași obiectivitate, atunci cînd se ivește, și lipsa unei sesizări juste a intenției dramaturgului în crearea unui personaj sau a unei atmosfere (cazul piesei Cezar și Cleopatra de B. Shaw). Victor Bumbesti pune în evidență de asemenea o importantă trăsătură din activitatea maestrului său, atitudinea plină de atentă sollicitudine a acestuia față de dramaturgia originală; colaborarea cu autorul atunci cînd era posibil, aportul în această colaborare a unui prețios simț pentru dozarea elementului dramatic, pentru o accentuare a calităților scenice ale piesei.

Relativ la datele asupra spectacolului *Revizorul* de Gogol, o informare mai atentă ar fi adus precizarea că piesa în prelucrarea lui Petre Grădișteanu a fost jucată de mai multe ori, e drept într-o singură stagiune 1874, pe scena Teatrului cel Mare cu M. Pascally în rolul lui Iorgu Scorburi, replica românească a lui Hlestacov, și nu o singură dată cum afirmă autorul. Spectacolul a fost reluat și la Iași unde a suscitat o interesantă cronică semnată de M. Eminescu în *Curierul de Iași*. La nedumerirea ivită în ce privește titlul românesc al piesei lui Shakespeare *A 12-a noapte* «intitulată la întîmplare» — scrie autorul — *Noaptea regilor* o denumire fără nici o legătură cu subiectul» adaugă el (p. 171–172) aducem lămurirea că titlul *Noaptea regilor*, deloc întîmplător, trădează intermediarul francez după care a fost făcută traducerea în românește. *A 12-a noapte* desemnează cea de-a 12-a noapte de la Crăciun, adică noaptea de Bobotează supranumită și noaptea regilor (magi), La nuit des rois, de această noapte fiind legate și o seamă de obiceiuri populare.

Spectacolele pieselor lui H. Ibsen pe scena românească, cu toate că sînt socotite ca niște izbînzii ale bătrînului maestru, autorul se mulțumește să le semnaleze în treacăt. Cu siguranță că reprezentarea pieselor *Nora*, *Rața sălbatecă* și *John Gabriel Borckman* a avut un ecou care merita să fie menționat.

Un scurt final readuce în prim plan, de astădată reunite, însușirile dominante ale omului și ale creatorului, relevînd o dată mai mult contribuția

¹ În *Viața*, București, 1943, iunie 4 cf. Victor Bumbesti,

Paul Gusty, București, 1964, p. 153.

lui Paul Gusty care prin activitatea lui asigură continuitatea în arta noastră scenică, cimentează tradiția unei școli teatrale naționale.

Stilul curgător și simplu, imaginea concretă, colorată discret, fac din cartea lui Victor Bumbesti o lectură atrăgătoare, înlesnind popularizarea uneia dintre cele mai merituose figuri din istoria teatrului românesc.

Lucrarea este precedată de un cuvânt introductiv semnat de Florin Tornea. Textul prea extins, — o

condensare i-ar fi pus mai mult în valoare ideile, — completează lucrarea printr-o dimensiune necesară, viziunea istorică, încadrarea fenomenului Paul Gusty și al teatrului românesc în largul proces al evoluției istorice cu diversele sale implicații și contradicții. Prefața scoate de asemenea în evidență importanța lui Paul Gusty ca păstrător și continuator al unei tradiții de școală realistă în teatrul românesc.

LILA ELIAN

Unele probleme ale dramaturgiei contemporane și ale spectacolului modern în Theater heute ¹, nr. 1–5/1966.

În lumea occidentală s-a vorbit și continuă să se vorbească despre o criză a teatrului. Fenomenul a fost analizat și continuă să fie analizat sub multiple aspecte: dramaturgie, arta spectacolului și nu în ultimă instanță situația financiară a instituției teatrale. În acest context va trebui să fie încadrată desigur și starea de fapt care consemnează nu numai numărul redus al publicațiilor de specialitate în acea parte a lumii, ci și ceea ce este mai semnificativ poate, dispariția unor reviste care în decursul existenței lor își câștigaseră un prestigiu bine meritat. În S.U.A., *Theatre Arts*, care cu mai mult sau mai puțin succes tentase o critică a teatrului de pe Broadway, și-a încetat apariția, rămânând ca *Variety*, afectată teatrului comercial, să reflecte prin optica sa evenimentele teatrale americane. Dacă în Anglia după încetarea apariției publicației *Encore* — organ teoretic al teatrului englez necomercial — *Plays and Players* (fuzionat recent și cu *Theatre World*) și-a lărgit și conturat profilul, în Franța, o dată cu suspendarea lui *Théâtre populaire* — caracterizat prin ținuta-i înaintată — nu mai există o revistă teoretică cu profil exclusiv teatral. O excepție o constituie Italia, care se prezintă cu două reviste: *Sipario*, gravitând mai ales în jurul activității teatrelor stabile, și *Il Dramma*.

În peisajul prezentat, *Theater heute* (R. F. G.) s-a impus de-a lungul celor șapte ani de existență ca o publicație de specialitate de circulație mondială, cu un profil bine conturat, cu o mare rază de cuprindere a vieții teatrale contemporane, germane și străine, în special occidentale, pe care o surprinde în policromia și dinamica proprie evoluției acesteia. Axată pe critica și teoria teatrală, revista îmbrățișează toate aspectele activității scenice. În cadrul tematicii abordate, locul primordial îl ocupă însă teoria dramei contemporane și analiza spectacolului, fapt care în scurta prezentare de mai jos a publicației impune aceeași opțiune. Ca modalitate de tratare — dezbateră — a devenit o tradiție a revistei, presupunând discutarea unei teme majore, la ordinea zilei, pe planul activității teatrale.

Pășind în anul 1966, această temă majoră se referă la dramaturgie, respectiv la fenomenul invadării scenelor occidentale, inclusiv a celor vest-germane, de texte teatrale care vehiculează brutalitatea, sexualitatea, vulgaritatea excesivă. Mănușa a fost aruncată de Siegfried Melchinger, autoritate binecunoscută în domeniul criticii, al istoriei și teoriei teatrului ². Explicând proveniența anglo-americană a fenomenului ca pe o reacție împotriva tradițiilor puritanismului englez și ca pe o influență a psihanalizei în vogă în America, S. Melchinger se declară partizanul oricărei modalități de exprimare, cu singura condiție ca ea să slujească arta. În acest sens, purtătorul de cuvânt al dezbaterii mărturisește admirația sa totală pentru o lucrare ca *Cine se teme de Virginia Woolf* a lui Edward Albee, pe care o consideră operă de artă. Totodată însă el se ridică împotriva procedeelelor care fac la un moment dat modă. Condamnând schematizarea eroilor în pozitivi și negativi, S. Melchinger refuză să accepte că singura bază a relațiilor dintre oameni ar fi pornirile instinctuale, cum vrea să ne convingă o anumită literatură. Iar aglomerarea textelor pornografice pe scenă, el o consideră în cele din urmă tot atât de plicticoasă ca și predicile moralizatoare.

Discuția a antrenat mulți oameni de teatru din Germania occidentală. Astfel, Oscar Fritz Schuh ³, directorul lui Deutsches Schauspielhaus din Hamburg, consideră că dacă s-a ajuns azi la înlăturarea falsei pudicități și teatrul mărturisește și arată fără opreliști anumite fapte și manifestări omenești, aceasta marchează un evident progres față de concepțiile primei jumătăți a secolului nostru. După părerea lui O. F. Schuh, fenomenul exacerbarii unei tematici a sexualității și a morbidului și tratarea ei vulgară vor cunoaște o contrareacție firească. Câștigul real al acestei dramaturgii, conform opiniei lui, este descoperirea umorului tinerilor autori englezi care va rămâne o calitate proprie acestora. Cunoscutul regizor vest-german Hans Schweikart ⁴, se limitează la două observații succinte; prima:

¹ *Theater heute*, revistă germană de teatru, editată de Erhard Friedrich, Siegfried Melchinger, Henning Rischbieter, în Editura Erhard Friedrich, Velber bei Hannover.

² S. Melchinger, *Das Theater des Ordinären*, în *Theater heute*, nr. 1, 1966.

³ O. Fritz Schuh, *Das Theater des Ordinären*, în *Theater heute*, nr. 2, 1966.

⁴ Hans Schweikart, *Das Theater des Ordinären*, în *Theater heute*, nr. 2, 1966.

inexistența unei categorii «teatrul vulgarității»; a doua: procedeul discutat, chiar dacă mai puțin frecvent, este propriu și tinerilor dramaturgi germani și francezi. În ceea ce-l privește pe Ludwig Marcuse⁵, autorul volumului *Obscen?*, el consideră că s-a dat prea mare amploare discuției, problema reducându-se în fond la o chestiune de reacție individuală în raport cu gustul și cultura fiecărui spectator. Chiar dacă vulgaritatea a devenit o convenție și formează azi o modă — susține Ludwig Marcuse — ea poate fi considerată în cel mai bun caz lipsă de bun gust, dar nu imoralitate. În prezența unor probleme majore ca războiul sau foametea, răul pe care l-ar putea aduce pornografia nici nu poate fi luat în considerație. Iată concluzia la care ajunge L. Marcuse: «Propriu diverselor mode este că după un anumit timp se demodează. Ele dispar cu atât mai repede, cu cât se face mai puțin caz de ele. Mi-e teamă însă că vulgaritatea va trăi tot atât cât și distincția vană, deci încă foarte mult timp; și în diferite etape ea va fi considerată *chic*». Dezbaterea a prilejuit corespondențe din partea colaboratorilor revistei din Paris, Londra și New York, păreri ale unor cititori ca și ale unor specialiști din străinătate, ca de exemplu, Martin Esslin⁶ apologetul teatrului absurdului, și alții. În general, chiar dacă unele aspecte sînt controversate, de o condamnare definitivă nici nu poate fi vorba. Tendința este mai degrabă de a justifica existența «teatrului vulgarității» tratîndu-l cu un fel de condescendență. Concluzia dezbaterii ar putea fi rezumată astfel: prea multă agitație în jurul unor procedee la modă; vor dispărea așa cum au apărut. Evident este vorba de o optică proprie climatului care a dat naștere fenomenului.

În ceea ce privește rezultatul finit al creației teatrale, publicația mobilizează multe condee în jurul unor premiere pe care le consideră de mare prestigiu. Cele două spectacole, inclusiv cei doi autori de limbă germană care se bucură în ultimul timp de atenția revistei, sînt *Der Meteor*, cea de a zecea comedie a lui Friedrich Dürrenmatt, și *Die Plebeyer proben den Aufstand* de Günter Grass.

Der Meteor a fost jucată în premieră mondială la Zürcher Schauspielhaus în ianuarie 1966, fiind apoi imediat preluată de Münchner Kammerspiele și de Thalia-Theater din Hamburg. Siegfried Melchinger în ampla analiză pe care o face în articolul *Dürrenmatts Salto Mortale*⁷ consideră că *Der Meteor* este opera de bilanț a autorului. În mod inevitabil, Dürrenmatt ajunge la relația autor-moarte. Eroul său Schwitter, scriitor, deținător al premiului Nobel, intră într-o criză psihică, considerînd moartea ca unica soluție. Dar Schwitter nu reușește să moară și cînd la un moment dat pare să-și atingă țelul, se trezește din letargie, «învie», și se lansează

asemenea unui meteor distrugînd tot ce este viață în jurul său. «Piesa *Der Meteor* concepută concomitent cu *Fizicienii* nu este o piesă nihilistă» — spune Dürrenmatt — «ci o piesă despre nihilism⁸». Abstracție făcînd de unele critici sau nedumeriri pe care le ridică textul dramatic și care se manifestă prin momente de nesiguranță în spectacol, Siegfried Melchinger⁹ relevă în realizarea scenică a regizorului Leopold Lindtberg scena îndrîjitei încercări de a muri a eroului, în care pauzele și mimica interpretului capătă valoarea unui text laconic, deosebit de dur. Leonard Steckel, interpretul lui Schwitter a realizat după aprecierea cronicarului o mare creație.

Trecînd la drama *Die Plebeyer proben den Aufstand* de Günter Grass este de menționat că autorul ei a fost cunoscut pînă la această ultimă producție a sa ca un reprezentant al teatrului absurdului, în ramificația lui vest-germană. Cu această lucrare Grass se impune, sau mai bine zis este impus de *Theater heute* prin asocierile ce le face în coloanele sale cu Dürrenmatt, începînd chiar de la punerea în pagină și continuînd cu articolul semnat de Hans Mayer, *Komödie, Trauerspiel, deutsche Misere*¹⁰, care stabilește similitudini între dramaturgul elvețian și cel vest-german și încearcă în mod evident aureolarea celui de-al doilea. Intenția promovării acestei lucrări rămîne, chiar dacă revista face loc și unor observații critice. Grass țese o fabulă în jurul «Șefului» (eroul piesei — o prefigurare a lui Brecht), scriitor de prestigiu, conducătorul unui teatru din Berlin. Intenția autorului este de a trata evenimente istorice și de a înregistra atitudinea social-politică a lui Brecht în cadrul acestora, de pe poziții pe care le pretinde obiective. Ampla analiză a lui Henning Rischbieter¹¹ consacrată spectacolului de la Schiller Theater din Berlin pornește de la formula dramatică adoptată de autor, pe care cronicarul o consideră genială. Se subliniază meritul deosebit al autorului prin aducerea pe scenă a muncitorilor, consemnat ca un fapt inedit pentru teatrul vest-german contemporan. Grass este proclamat de Rischbieter ca fiind unul dintre dramaturgii de seamă din zilele noastre. În privința eroului ales, Rischbieter nu reproșează aducerea pe scenă — după propria-i definiție — a «celui mai mare dramaturg german al secolului», ci anacronismul, căci după părerea lui, cel prezentat este un Brecht tînr și nu acela al anilor de după cel de-al doilea război mondial. În continuare, cronicarul subliniază că regia lui Hansjörg Utzerath nu este la înălțimea temei și evidențiază lipsurile acestei lucrări dramatice încă nedesăvîșite. În privința interpretării se fac observații critice care vădesc o serie de nerealizări, fiind criticat în primul rînd jocul lui Rolf Henniger în «Șeful». Efortul actorului de a-și frîna tempera-

⁵ Ludwig Marcuse, *Das Theater des Ordinären*, în *Theater heute*, nr. 2, 1966.

⁶ Martin Esslin, *Das Theater des Ordinären*, în *Theater heute*, nr. 4, 1966.

⁷ *Theater heute*, nr. 3, 1966.

⁸ Lazarus der Fürchtenliche (discuție între Jenny Urs și Friedrich Dürrenmatt) în *Theater heute*, nr. 2, 1966.

⁹ S. Melchinger, *Dürrenmatts Salto Mortale*, în *Theater*

heute, nr. 3, 1966. Vezi în același număr *Wie der «Meteor» einschlug*, păreri exprimate de Elisabeth Brock-Sulzer, prof. dr. Max Wehrli și Albert Schulze Vellinghausen, ca și *Überlebensgross Herr Schwitter*, de Jenny Urs.

¹⁰ *Theater heute*, nr. 3, 1966.

¹¹ H. Rischbieter, *Grass probt den Aufstand*, în *Theater heute*, nr. 2, 1966.

mentul propriu, o forțată ținută corporală, un joc inutil cu ochelarii răpesc personajului și minimul de comic cu care îl înzestraseră autorul. Concluzia cronicii este edificatoare: «Teatrul german are o nouă sarcină: această piesă importantă și de bază se impune să fie îmbunătățită din punct de vedere dramaturgic (două ore de joc sînt suficiente), să fie transpusă în limbajul ei propriu, să fie găsit adevăratul interpret al «Șefului» și să fie regizată în spiritul ei. Ar fi regretabil dacă acest lucru nu s-ar realiza.» În articolul lui Hans Mayer, amintit mai sus, autorul, stabilind înrudiri între Dürrenmatt și Grass, demonstrează printre altele că ambii sînt antibrechtieni, ambii aduc pe scenă eroi scriitori de mare prestigiu, ambii crează astfel, de la început, interpreților perspectiva acelorași greutăți în redarea unor personalități deosebit de complexe¹².

Vădind o deosebită prețuire față de marele dramaturg-poet al Irlandei Sean O'Casey, *Theater heute* a revenit mereu în decursul anilor asupra creației acestuia. Promovarea pe scenele germane a dramaturgiei lui Sean O'Casey, analiza unor transpuneri scenice au fost cu perseverență urmărite în paginile revistei. Montarea în stagiunea 1965–1966 la Berliner Ensemble al comediei «fanteziste» *Purple Dust*¹³ constituie pentru revistă un nou prilej de examinare a unui spectacol Sean O'Casey. *Theater heute* nu se ocupă de altfel pentru prima dată de această comedie. Cu trei ani în urmă a publicat textul ei în traducere germană și a analizat spectacolul prezentat la Stuttgart¹⁴. Cronică lui Ernst Wendt¹⁵, înregistrează un spectacol de mare ținută, în care se îmbină arta și fantezia creatorilor lui cu respectarea cea mai fidelă a textului și spiritului lucrării. Folosind cu măiestrie farsa ca și lirismul cîntecului popular irlandez, contradicția dintre comic și gingășia poetică, Hans Georg Simmgen realizează un spectacol original și plin de farmec. Scenografia și recuzita scenică au căpătat aici un rol dramatic aproape unic: «Nu s-a întîmplat încă niciodată ca un decor să se autodistrugă atît de artistic și precis, respectînd spiritul piesei. Toți cei care vor monta pe viitor

regi care mor de-ai lui Ionescu au de învățat de aici. În acest spectacol, viziunea lui O'Casey — acel potop al lui Noe, cu virtuți de comedie dar și de entuziasm, apunerea unei epoci... .și a lumii ce o populează, neputincioasă, snoabă și avidă de bani, este realizată — s-ar putea spune — numai prin elemente proprii scenei și jocului, elemente care și-au cîștigat în spectacol o independență proprie. Dat fiind că viziunea lui Sean O'Casey este o viziune optimistă, pieirea monștrilor civilizației ai metropolei poate fi tratată numai sub aspectul ei ridicol, fără tragism. Din același motiv poate fi folosit, fără reticență, comicul *mechanic*, efectul comic rezultat din năruirea elementelor înconjurătoare, procedeul propriu celor mai bune comedii grotești ale filmului mut». La baza acestui spectacol stă noua traducere a cunoscutului dramaturg din R.D.G. Helmut Beierl, colaborator permanent al lui Berliner Ensemble. «Este prima traducere în limba germană, desăvîrșită, a unei piese aparținînd lui Sean O'Casey» — scrie Ernst Wendt. Beierl a creat, a inventat o limbă, un dialect care — forțînd sintaxa și semantica și răsturnînd regulile gramaticale ale limbii germane — a transpus în modul cel mai fidel posibil engleza lui Sean O'Casey, poetică, plină de metafore, șlefuită cu mare măiestrie, unică în felul ei.

Aria largă de investigații a publicației *Theater heute* în domeniul dramaturgiei contemporane și al spectacolului modern oferă cercetătorului din domeniul teatrului o multitudine de informații competente și laborios prelucrate. Ea dă posibilitatea înregistrării la zi a curentelor, opiniilor privitoare la literatura dramatică, dar, ceea ce este mai important, fixează în imagini ferm conturate o serie de creații scenice, operă deosebit de importantă avînd în vedere caracterul efemer al spectacolului. O iconografie bogată și excepțional realizată vine să completeze atît nevoile de informare, de utilitate practică imediată, cit și cercetarea istorică ulterioară.

MARGARETA ANDREESCU

«Studii de muzicologie»

Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București 1965, 418 pag

Reluînd o inițiativă mai veche (volumele «Studii muzicologice» care apăreau paralel cu revista «Muzica»), volumul de față deschide, după cum aflăm din *Cuvîntul înainte* pe care îl semnează Vasile Tomescu, o colecție, care va reflecta activitatea științifică a muzicologilor români pe planul esteticii muzicale, al analizei și sintezei creației din trecut și de azi, al interpretării muzicale, al istoriei muzicii, al folclorului, al învățămîntului muzical —

cu o mențiune specială pentru valorificarea paginilor valoroase ale moștenirii noastre muzicologice, cit și pentru cuprinderea sub forma unor reeditări a cîtorva studii care, publicate disparat, nu s-au bucurat de posibilitatea de a fi cunoscute suficient.

Cuprinsul volumului reflectă în bună parte aceste preocupări. Studiile pe care le pune la dispoziție acest prim volum se înscriu în sfera unor domenii de cercetare diferite, și am socotit că prezentarea

¹² *Theater heute*, nr. 3, 1966.

¹³ Vezi textul românesc *Pulbere purpurie*, în *Secolul 20*, nr. 12, 1964.

¹⁴ *Theater heute*, nr. 8, 1963.

¹⁵ E. Wendt, *Tiere, Iren, Englischmänner*, în *Theater heute*, nr. 4, 1966.

lor grupate pe aceste domenii, iar nu strict în ordinea din volum, ar avea avantajul de a susține expunerea și de a ușura înțelegerea cititorului.

Volumul se deschide cu două contribuții caracteristice operei unor personalități de prim ordin dintre înaintașii muzicologiei românești contemporane. Este vorba de George Breazul și Constantin Brăiloiu. Opera lor, care prefigurează strădaniile școlii muzicologice de azi, impune o privire retrospectivă sistematică, ceea ce s-a și simțit ca necesar în legătură cu C. Brăiloiu, căruia Emilia Comișel i-a dedicat, sub titlu modest, *Noțiuni liminare*, un portret de tip monografic. Regretăm că personalitatea lui G. Breazul nu a beneficiat de o asemenea introducere în materie. Am fi preferat ca în economia volumului studiul preliminar să preceadă textul lui Brăiloiu.

Constantin Brăiloiu, *noțiuni liminare* (p. 275–303), semnat de Emilia Comișel, urmărește activitatea, lucrările și metoda de lucru ale lui Brăiloiu. Sint amintite și contribuțiile înaintașilor: A. Pann, Th. Burada și mai ales D. G. Kiriac, de la care Brăiloiu a preluat parțial metoda. Autoarea demonstrează suprafața cunoștințelor savantului azi de renume mondial, importanța cunoașterii lucrărilor sale. Apare pus în evidență aportul său în viața muzicală a țării, progresul determinat de Brăiloiu în dezvoltarea științei folcloristice românești și europene.

În studiu predomină caracterul de expunere, Emilia Comișel asumându-și în acest fel obligația dezvăluirii în viitor, cu comentarii mai ample, a lucrărilor acestui cititor al folcloristicii românești, din care o bună parte este inedită. De altfel, pe această linie, Emilia Comișel utilizează în mod corespunzător notele cu care este prevăzut finalul lucrării sale; sistemul de referințe nu e de loc arbitrar, nici nu apare ca o demonstrație a informării variate de care autoarea dispune ci, spre deosebire de notele altor studii, oferă sugestii și idei pentru alte filoane de cercetare.

Cele aflate din studiul preliminar amintit se pot verifica de altfel în cadrul aceluiași volum, în paginile lucrării *Ritmica copiilor* de Constantin Brăiloiu (p. 63–99), lucrare care beneficiază de o scurtă introducere semnată tot de Emilia Comișel, care este și traducătoarea acestui material, primul ce apare la noi din opera de maturitate a lui Brăiloiu.

Brăiloiu are meritul de a descoperi un sistem independent ritmic, «ritmica copiilor», dezvăluindu-i legile lui proprii, subtilitățile de organizare. Studiul este rezultatul unor observații imediate, neafiate în stadiu. finit. Se constată existența unui fond comun al ritmicii copiilor pe o mare arie de răspîndire (exemplele date aparținînd diferitelor continente, acoperind un număr de 23 popoare), întrevăzîndu-se astfel posibilitatea existenței unui fond comun ancestral. Aceasta este prima mare întrebare pe care Brăiloiu o ridică.

Sînt stabilite, pe baza «seriei ritmice de 8», patru tabele, avînd fiecare la bază unități ritmice diferite (scurte, lungi + scurte, lungi, semiscurte) și raporturi între ele ce trebuie înțelese independent față de ritmica clasică occidentală. El epuizează teoretic — în acest cuprins — toate posibilitățile

combinărilor ritmice. Rezultă un număr de 47 scheme (în cadrul cărora există puțința fracționării prin rimă interioară) care se manifestă cu aceeași rigiditate în cadrul varietății de accente pe care le au diferitele limbi. Felul identic de a exista al acestui sistem, indiferent de structura unei limbi, ridică astfel a doua mare întrebare, pentru a cărei soluționare Brăiloiu face apel la colaborarea cercetătorilor lingviști.

Textul lui Brăiloiu, important și prin materialul adus și prin observațiile pe care le comunică, are o deosebită însemnătate sub aspectul îndrumării metodologice. Tot cu semnificații metodologice, s-a tipărit în volum, parțial, și manuscrisul lui George Breazul *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice* (p. 5–63).

George Breazul, a cărui vastă informare a fost întotdeauna apreciată, ni se relevă și de data aceasta ca om de știință complex.

Studiul său cuprinde — îmbinîndu-le și dezvoltîndu-le — două teme principale. Prima demonstrează lipsa de valabilitate a unei teorii a școlii germane de muzicologie (teoria bunurilor culturale căzute) care deformează realitățile folclorice pe o zonă foarte mare, în care este cuprins și folclorul muzical românesc. A doua evidențiază vechimea principiului consonantic de 8^{va}, 5^{ta}, 4^{ta} (Grecia — Tracia), a principiului consonanței intervalului constitutiv de terță mică pentru muzica europeană balcanică, deci a scărilor prepentatonice și a oligocordiilor în formarea sistemului pentatonic. Aci, meritul lui Breazul constă în faptul că își extrage teoria din materialul folcloric românesc. În această direcție, însă, investigațiile actuale ale cercetătorilor români au mers mai departe, completînd materialul de bază care ni se prezintă. Cititorul beneficiază de o descriere susținută pe o amplă bibliografie. Nu înțelegem de ce articolul — care reprezintă doar o parte a unei opere postume — nu a fost întregit în volum de o notă explicativă a întregii lucrări.

Orientarea folcloristică în cercetările muzicologice, inițiată organizatoric și științific de precursori ca G. Breazul și C. Brăiloiu, este continuată azi într-o problematică diversă, cu mijloace de investigație sporite și cu rezultate corespunzătoare acestei etape. E cazul celor *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal* (p. 147–215) de Pascal Bentoiu, rod al transcrierii și analizării unor documente de teren, înregistrate pe bandă magnetică. El oferă folcloriștilor sugestia unei importante surse de cercetare. Prezența în volum a melodiilor transilvănene și analiza lor competentă este însemnată și pentru că subliniază ponderea Transilvaniei — altfel prea puțin reprezentată în volum — în cadrul lumii culturale românești.

Scopul analizei este strict practic, adică de descriere a unor elemente ce pot îmbogăți limbajul profesional. De aceea, studiul trebuie urmărit în legătură cu articolele semnate de Wilhelm Berger și Ștefan Niculescu.

Documentele pe care se bazează teoretizarea de față au fost desprinse din practica a două tarafuri (unul sătesc, al doilea orășenesc). Printr-o expunere clară și cu o minuțiozitate demne de a fi remarcate, autorul stabilește anumite legi ale concepției armo-

nice, care reies gradat din prezentarea materialului. Astfel, pentru taraful sătesc sînt descoperite, printre altele, următoarele: se utilizează pe orice treaptă (principală sau secundară) acordul major (aparitia lui cea mai frecventă pe treapta a II-a, cu efect de întîrziere a cadenței pe tonică și, în general, pe alte trepte secundare, devenind adevărate « trambuline armonice »), înlănțuirile armonice predominante sînt în relație de cvintă, cadențele sînt toate autentice putînd apărea în serii descendente de cvintă — este redat și un grafic al acestora —, anumite armonizări întîmplătoare (care ar putea fi uneori justificate) dau impresia de fals, factorul improvizatoric are importanță ș.a.

Taraful din Abrud ocupă în cadrul studiului un loc mai redus. Tradiția lui, cu veche influență de școală, permite autorului să distingă în cîteva observații sintetice aportul original al acestei formații.

Spre deosebire de Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger în *Moduri și proporții* (p. 303—343) operează prin sinteză și de la raționament la practică. Pe linia căutărilor (pe plan internațional) a unor soluții de limbaj contemporan în muzică, Berger propune reactualizarea teoriei « tăieturii de aur » (sectio aurea) — care în evul mediu stătea ca principiu de bază al artelor spațiale — prin extinderea ei asupra materialului sonor, aplicînd-o în felul acesta și în muzică.

Relevarea elementelor de vie expresie artistică a structurilor modale se îmbină perfect cu noțiunea de proporție care, în sens estetic, exprimă năzuința teoretică clasicizantă a autorului. Cu aceasta, Berger demonstrează ca soluție contemporană — în accepția cea mai strictă — viabilitatea modului, fără a face apel la serialism. Nu este vorba nici de modul popular sau tradițional de cult, ci de moduri ce pornesc de la tipologia Messiaen: anumite tipuri de succesiuni, distribuite în funcție de aplicabilitatea « tăieturii de aur », a cărei rezultat este proporția. Sistemul de specii (în număr de 12) — conceput în tabele — determinat de formula stabilită inițial, permite largiri, avînd totodată și asemănări cu unele moduri existente în practică. Autorul conchide că baza organizării materialului nu este serială ci recunoaște « un centru sonor (tonal) ».

Preocupările vădite de studiile precedente se înscriu în sfera unor soluționări sau explicații ale limbajului muzical popular sau profesional. Problema coordonării acestor două ipostaze s-a întrevăzut în practică în opera marelui George Enescu. Limbajului său artistic îi este dedicat studiul lui Ștefan Niculescu intitulat *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră* (p. 247—274), care reprezintă netăgăduit una din lucrările cele mai serioase de exegeză pe problemele cercetării personalității artistice a lui Enescu din cîte a realizat muzicologia noastră. În redactarea sa se vădesc limpede două preocupări. Una, analitică, supune unei deosebit de fine și amănunțite cercetări structura formală, ritmul, armonia și orchestrația acestei opere de sfîrșit a marelui George Enescu (p. 250—267). Niculescu relevă cu grijă nu numai măiestria arhitectonicii enesciene fundamentate pe o certă unitate morfologică, ci și unitatea de atmosferă

sau de stil, derivată din unitatea tematică, în cadrul unui sistem propriu de concepție ciclică anticipativă de tip intervalic preserial, de insistențe specifice pe anume trepte sau intervale, de variațiune cu caracter de continuă creare melodică, de pendulare și îmbinare continuă între diatonic și cromatic (din dramatismul cărora se desprinde cu caracter de apoteoză supremația ideii melodice diatonice asupra celei cromatice), de ritmare variată cu evitarea succesiunii figurilor asemănătoare, de orchestrație în care mixtura sunetelor crește sau descrește pe măsura creșterii sau descreșterii intenției expresive; toate acestea în cadrul unei atmosfere emoționale complexe, la care participă bucuria și tristețea, calmul și întunecarea, liniștea și regretele — cu o tendință vizibilă de rezolvare de la tragic spre pace și împăcare.

Cealaltă parte a studiului, la care contribuie începutul lui (p. 249) și finalul (p. 268—273), reprezintă pe de altă parte o caracterizare a locului pe care limbajul acestei simfonii îl ocupă în tabloul muzicii contemporane și, totodată, un fel de concluzii asupra ultimei perioade a activității de creație a lui Enescu, față de care autorul consideră această operă « drept o mare împlinire, o grandioasă sinteză a tuturor eforturilor înnoitoare » ale maestrului.

Niculescu analizează, astfel, comparativ: atitudinea față de folclor și în special față de ritmica folclorică a lui Enescu și a lui Bartók, ciclismul lui Enescu și al lui Alban Berg, primatul melodic caracteristic limbajului muzical al lui Enescu, ceea ce-l situează în raport de continuitate directă cu muzica europeană de la sfîrșitul secolului XIX, armonia limpede și simplă, deși aparent stufoasă, modulația lină, trecerea cît mai puțin abruptă sau șocantă, continuitatea firească între diferitele momente ale invenției tematice, tragismul de tip clasic, prezența unui anumit echilibru sufletesc chiar în clipele de maximă încordare dramatică.

În pagina finală a lucrării, autorul a reușit să ne dea o privire generală remarcabilă asupra limbajului muzical din ultima perioadă de creație a lui Enescu. El disociază dintre caracteristicile acestui limbaj elementele *contradictorii*, care se definesc în unitatea stilului enescian tîrziu, de elementele de *corespondență* care se remarcă în aceleași creații, punctînd astfel întreaga problematică a acestui studiu, care poate constitui un model și pentru alte analize de acest fel. Ne întrebăm totuși dacă, pentru o fundamentare mai deplină încă a concluziilor pe care autorul le trage din analiza Simfoniei de cameră asupra limbajului întregii opere enesciene tîrzii, nu ar fi fost cazul să se facă referiri documentare — comparative — și la alte opere din această perioadă de creație. Cele expuse în studiul de care ne ocupăm sînt desigur juste, dar *convingerea* trebuie întemeiată documentar: de îndată ce concluziile asupra unei opere se încearcă a fi proiectate asupra unei mai largi sfere de creație — perioadă, ciclu, curent, școală, epocă etc. — elementul analitic-comparativ nu trebuie să lipsească.

★

O altă categorie de preocupări, în cadrul volumului, se reflectă în studiile cu caracter de analiză

sau sinteză propriu-zis istorică, ce îmbrățișează, cronologic, evoluția muzicii în țara noastră din cele mai vechi timpuri pînă azi.

Pe linia încercărilor de a lumina trecutul îndepărtat al muzicii pe teritoriul patriei noastre, Viorel Cosma semnează contribuția intitulată *Mărturii arheologice asupra vieții muzicale de pe teritoriul românesc în perioada comunei primitive și a sclavagismului* (p. 367—381). Este o trecere în revistă, corectă și susținută de o bogată ilustrație pe planșe negru-alb hors-texte, a multiplelor materiale ce privesc muzica (inscripții și ceramică, reprezentări grafice și epigrafice, instrumente muzicale, statui, statuete și alte obiecte cu reprezentări de instrumente sau evenimente muzicale, sau de personaje care personifică sau practică arta sunetelor), descoperite prin munca neobosită a arheologilor, în special în cursul săpăturilor întreprinse în ultimele decenii.

Dacă datele materiale sînt incontestabile și obiectele menționate sau reproduse constituie un important capitol în documentarea pe care ne-o servește știința istorică în ce privește reconstituirea vieții pe meleagurile noastre în epoci atît de îndepărtate, este necesar ca, în același timp, pasajele de interpretare să devină mai concludente, prin sudarea și fundamentarea tezelor pe materialele concrete care se cunosc, în așa fel ca la generalitatea lor istorică să se adauge și individualizarea lor istorică-muzicală; pînă în prezent, în domeniul nostru, mai folosim adesea indicarea tezei și apoi amintirea fugitivă a materialelor ce o pot (cel mult) confirma, în loc să cercetăm materialele spre a desprinde din ele tot ce ne pot spune pentru ca, pe această bază, să fundamentăm tezele.

Punerea problemelor de interpretare nu echivalează întotdeauna, desigur, și cu rezolvarea lor. Mai mult, însăși problematica trebuie să fie uneori completată. De pildă, în legătură cu cele trei fragmente de aulos descoperite în 1949 la Histria, și cu instrumentul de suflat găsit la Tariverde în 1953, «seria de întrebări» care așteaptă răspuns e mult mai largă decît cele trei întrebări amintite de autor. Ar fi astfel de știut, în ipoteza originii lor locale, dacă reprezintă un model arhaic autohton, un arhetip local, sau o copie a unor instrumente «aduse»; ar fi de asemenea de știut exact materialele folosite, dacă existau materiale diferite și dacă, în acest caz, aceasta se repercutează asupra facturii instrumentului. Pe de altă parte, în ipoteza originii lor nelocale, ar fi de știut nu numai «orașul care le revendică paternitatea» (din folosirea osului pentru confecționarea lor, este cel puțin tot atît de probabilă și o origine rurală), dar și drumul parcurs și mijlocul (social) prin care au ajuns pe locurile unde au fost descoperite. Apoi, din factura instrumentelor se pot uneori trage concluzii cu privire la cei ce le foloseau (distanțele, dispoziția și mărimea găurilor de suflat sau de astupat cu degetele, mărimea instrumentului muzical în întregul său etc.) sau la sistemul de folosire — și multe alte întrebări, asupra cărora trebuie să se cugete cu obiectele în față și cu o adîncă cunoaștere a ansamblului de materiale descoperite, spre a face legăturile necesare: este o muncă în care arheologul trebuie să fie neapărat

dublat de muzicolog, sau invers, și rezultatele ei pot fi mult mai bogate decît cele ce știm azi în acest domeniu.

Totuși, nu se poate nega că asemenea contribuții de hărnicie, treceri în revistă ale materialului pe care îl avem la dispoziție (ca cea consemnată în paginile de care ne ocupăm) sînt folositoare și constituie premise necesare studiilor de mai mare anvergură și adîncime.

I. D. Petrescu, în *Aspecte și probleme ale muzicii bizantine medievale* (p. 99—123), are meritul de a evoca, cu prestigiul unui eminent cunoscător al muzicii bizantine, întreaga cultură bizantină și întreaga muncă științifică dusă pe teren istoric, artistic, social, pentru cunoașterea și înțelegerea ei — în ansamblu și în diversele sale componente, între care muzica reprezintă unul din domeniile cele mai tîrziu abordate și cele mai puțin clarificate.

Trecînd în revistă preocupările de muzicologie bizantină care se manifestă în special după descoperirea *Imnului lui Apollo* la Delfi, și subliniind aportul deosebit al lumii rusești și sud-est europene la aceste probleme, autorul menționează opera realizată de principalele personalități științifice din răsărit și din occident, care s-au făcut remarcate în acest domeniu, precum și propria sa contribuție științifică, apărută sau în curs de editare.

Pe această bază, I. D. Petrescu definește căile pe care trebuie să se păsească pentru reconstituirea istorică fidelă a muzicii bizantine, arătînd — cu unele accente polemice — limitele pe care le ridică o cunoaștere strict livrescă a problemei și necesitatea ca de citirea și transcrierea manuscriselor bizantine să se ocupe cei acclimatizați, prin tradiție, prin practică, cu această muzică care, în Orient, a rămas muzica vie a ceremonialului de cult. Legarea datelor teoretice cu practica i-a permis autorului fixarea unei metodologii — neîndeajuns de «codificată», ca să spunem așa — prin aplicarea căreia au fost transcrise cele zece exemple ce însoțesc această contribuție.

Cercetînd un alt capitol din istoria muzicii pe teritoriul patriei noastre, Gheorghe Ciobanu, în *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești* (p. 383—400), utilizează metoda comparativă, analizînd o formă modală curent întîlnită în muzica poporului român și a celui bulgar, formă pe care o caracterizează finala plasată în mod obișnuit pe treapta a V-a a scării sau, mai general vorbind — deoarece sînt relevante și cazuri în care finala nu joacă rol de treaptă a V-a propriu-zisă —, pe care o caracterizează încheierea prin salt (direct sau mediat) de cvintă.

Autorul nu întîrzie să menționeze că, paralel cu această încheiere tipică, melodiile cercetate prezintă și alte particularități comune, anume: scări cu substrat prepentatonic, structură melodică cu formule componente distincte, varietate structurală relativ mare pentru aceeași formă modală, tonalitate difuză.

Aceste elemente comune excluz, ne arată autorul, explicarea acestor melodii printr-o influență a muzicii tonale. Dimpotrivă, ele se întîlnesc în muzica bizantină a secolului XI și a următoarelor secole, în muzica psaltică timpurie, precum și în

muzica gregoriană. O explicație a prezenței lor în folclorul român și bulgar ar putea fi deci influența muzicii religioase asupra muzicii laice, reprezentată în speță de muzica populară.

Realitatea istorică ne asigură însă că în general procesul a fost invers, petrecându-se o integrare continuă, pînă prin secolele X-XI, a unor melodii populare în muzica ecleziastică bizantină.

Fenomenul nu se poate explica nici printr-un împrumut tîrziu din această muzică bisericească, deoarece s-ar presupune astfel că la acea epocă se încheiase procesul de formare a muzicii bisericești, iar pe de altă parte că exista un învățămînt muzical care să o transmită în chip unitar. Cum cele două condiții nu sînt întrunite, unica explicație care mai poate fi luată în considerare — și în același timp unica plauzibilă — este aceea a existenței arhaice, prebizantine, a acestor forme, iar explicația prezenței ei și în muzica bisericească bizantină nu este cea a unui împrumut efectuat din muzica popoarelor român și bulgar, ci derivarea paralelă, pe o arie mai largă sud-est europeană, din formele muzicale ale lumii geto-trace, băstinașe în această zonă a Europei.

Printr-o analiză laborios condusă, printr-o argumentare susținută, autorul reușește să identifice în folclorul muzical actual elemente arhaice care fac și mai interesantă comunitatea folclorică româno-bulgară. Ar fi însă necesar ca noi studii comparative să nu se mărginească numai la cele două popoare, ci să îmbrățișeze întreaga arie sud-est europeană, spre a desprinde concluzii mai generale și a verifica pe toată zona, în trecut locuită sau influențată de populația tracă, ipoteza originii geto-trace a formei modale cercetate aci și a altor asemenea elemente.

Pentru epoca modernă, ocupîndu-se de *Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din secolul XIX* (p. 125—144), Zeno Vancea abordează problema principală, definitorie, a strădaniilor de constituire a școlii naționale românești. El reușește să prezinte, într-o schiță succintă dar nu sumară, etapele esențiale ale acestui proces de dezvoltare, desprinzînd totodată un număr de idei prețioase care luminează istoria muzicală a acestei epoci. El insistă încă de la început asupra necesității de a distinge folclorul rural, muzica populară țărănească, de cea orășenească, de factură eterogenă, care nu păstrează drept caracteristică «națională» decît secunda mîrită, unele întorsături melodice și unele elemente ritmice. Pe acest fond — la care se adaugă, din punct de vedere armonic, cadența clasică — s-au manifestat primii compozitori ai secolului XIX, un Flechtenmacher, J. A. Wachmann, Wiest sau Carol Miculi. Autorul explică aceste limite ale limbajului muzical prin limitele care caracterizau însuși conținutul compozițiilor respective, prin funcția lor artistică (legată de activitatea teatrală) și cea socială la momentul dat, în cadrul unei culturi moderne incipiente.

Altele sînt configurația și nivelul creației muzicale din a doua jumătate a secolului XIX, în care se manifestă un progres netăgăduit, pe linia meșteșugului cît și a limbajului — rămîind însă ca adevăratul specific național să se manifeste în special în sfera conținutului, în substanța emoțională exprimată cu

mijloace încă nu îndestul de perfecționate. Din acest punct de vedere, chiar dacă lui Eduard Caudella îi putem reproșa «teoria celor trei game naționale» (care însemna totodată o sărăcire a mijloacelor de expresie), chiar dacă considerăm depășit stilul academic-eclectic adoptat adesea de Constantin Dimitrescu, chiar dacă nu ne acomodăm azi muzicii de salon cu vădite influențe vieneze a lui Ciprian Porumbescu, sau tendinței sale de «stilizare» prin «acomodarea și adaptarea structurii melodice populare potrivit gîndirii armonice occidentale», trebuie să recunoaștem că ei au constituit, prin opera lor, o treaptă organic necesară spre făurirea — în secolul trecut și la nivelul condițiilor aceluși secol — limbajului muzical cult național. Această realizare a apărut într-adevăr, prin Enescu, la capătul unui drum jalonat de o seamă de personalități de frunte printre înaintașii muzicii românești, ca George Stephănescu, sau Gheorghe Dima care s-a străduit să creeze «paralel cu folclorul», ca Iacob Mureșianu, pe care autorul îl situează ca «cel mai apropiat de sursele muzicii populare», ca Gavriil Musicescu care, prin înțelegerea structurii modale a melodiilor țărănești, a tras consecințele ce se impuneau pe planul înveșmîntării lor într-o armonie neoclasică, sau ca elevii și urmașii acestuia, Ion Vidu, Timotei Popovici, D. G. Kiriac, Gheorghe Cucu, Tiberiu Brediceanu.

Cu drept cuvînt, Zeno Vancea încheie expunerea sa clară și sistematică cu aprecierea că arta tînărului — la data compunerii *Poemei Române* și a celor două rapsodii — Enescu reprezintă piatra de hotar între cele două secole de manifestare a muzicii românești culte.

Conjugat, prin conținutul abordat și metoda de expunere, cu articolul semnat de Zeno Vancea, Vasile Tomescu în *Specificul concepției și diversitatea de stiluri în muzica românească* (p. 215—247), continuă firul istoric întrerupt de studiul precedent la începutul secolului XX. Privite împreună, ele informează asupra muzicii românești pe o perioadă mare, de la începutul secolului XIX la muzica actuală, apărînd ca două aspecte ale acelorași investigații care se fondează pe demonstrarea unității unei școli.

Vasile Tomescu face o analiză interesantă, folosind în principal nu caracterizarea în mici medaliae a unor individualități creatoare, ci subordonarea lor unor idei mai cuprinzătoare — urmărirea conturării unor anume caracteristici stilistice, concretizarea unor trăsături specifice pe genuri etc. Analiza pornește de la aportul lui G. Enescu și a contemporanilor săi (A. Castaldi, N. Ottescu, F. Lazăr, A. Alessandrescu) — perioadă caracterizată prin impunerea unor criterii componistice evaluate în dezvoltarea muzicii românești — pentru a se opri cu mai multă insistență asupra cuceririlor actuale ale creației muzicale: intervenția concepției ciclice în forma de dans, rapsodie, suită devine «predominant dezvoltătoare, axîndu-se pe o idee muzical-poetică de bază», valori noi ale folclorului îmbogățesc expresia artistică (recitativul epic la Paul Constantinescu, Theodor Grigoriu, instrumentalismul popular la Tudor Ciortea, Sigismund Toduță, cîntecul de luptă socială și cîntecul liric-

satiric la Ion Dumitrescu, Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Dumitru Bughici, Ovidiu Varga) ș. a. Autorul observă preferința manifestată în creația simfonică și vocal-simfonică pentru formele polifonice și aceasta datorită valențelor lor modale și ritmice, caracteristici ce le apropie de cîntecul popular. Rămîne neclară însă atitudinea pe care autorul înțelege să o adopte în legătură cu lucrarea *Arcade* a compozitorului Aurel Stroe. Creația de cameră este prezentată cu un pronunțat caracter expozitiv. În final, autorul enumeră cîteva «imperfecțiuni» ce se manifestă în unele lucrări, fără ca faptul să fie susținut de exemple pe text, ceea ce face inoperantă această atitudine critică.

Un loc aparte în tematica acestui volum de studii muzicologice îl ocupă *Despre particularitățile limbajului muzical și ale educației estetice prin muzică* de Nicolae Parocescu (p. 343—365), contribuție valoroasă de ordin teoretic, care fundamentează adecvat și consecințele practice ce trebuie trase pe planul procesului instructiv-educativ din școală. Autorul a înțeles să pornească de la diferențierea necesară a sonorului muzical față de cel natural, pentru a urmări fazele perfecționării muzicale a speciei umane ca proces al gândirii și însușirii estetice, adică ca proces reflectoriu al realității și vieții. O parte interesantă a studiului analizează și definește cîteva categorii ale gândirii muzicale ca sunetul, tonalitatea, ritmul etc. pentru a se ajunge la unele idei generale privind caracterul expresiv al muzicii. Din acest punct de vedere, Parocescu analizează apoi forța expresiv-emoțională a muzicii vocale și a muzicii instrumentale cu sau fără program, urmărind să desprindă caracteristicile strict muzicale ale procesului complex — de ordin sensorial, afectiv și intelectual — al percepției și gândirii muzicale. Întemeiat pe aceste premise, el explică apoi sensul de reflectare a stărilor emoționale pe care le creează muzica (nu reflectarea fenomenelor reale, ci «atitudinea umană subiectivă, acordul sau dezacordul față de acestea») și conchide că tocmai în emoția muzicală stă forța educativ-estetică a muzicii, vădind mereu tendința spre o precizie proprie (cea a emoției muzicale), fiind incompatibilă cu sensurile literaturizante și formaliste care se dau explicării muzicii și care vulgarizează sau dezumanizează arta.

De aceea, în educația muzicală a profesionistului și a amatorului trebuie realizat în primul rînd scopul educativ-estetic, dezvoltînd sensibilitatea, gustul și bucuria de a percepe — respectiv de a crea — frumosul artistic, pentru că numai pe această bază se poate desfășura cu succes general latura instructivă sub aspect științific și tehnic.

Interpretări variate ale «Concertului nr. 1» de Franz Liszt (p. 401—416) de Alfred Hoffman încheie volumul. Lucrarea se singularizează prin faptul că marchează pentru muzicologia noastră studierea problemelor de interpretare. Cu un profil și scop didactic, astfel de investigații apar publicate în mod sporadic, neexistînd ca preocupare permanentă în activitatea niciunuia dintre muzicienii noștri. Suplinind această lipsă, și supunînd unei confruntări concepția interpretativă a opt pianiști (E. Sauer, S. François, G. Cziffra, W. Kempff, A. Rubinstein, J. Ogdon, V. Gheorghiu, S. Richter),

Alfred Hoffman își propune: 1) caracterizarea fiecărei individualități, 2) stabilirea interpretării celei mai apropiate sensului lucrării și 3) a concepției celei mai valoroase pentru auditorul de azi.

Pentru demonstrare sînt alese cîteva fragmente caracteristice pe care Hoffman le urmărește în soluționarea fiecărei interpretări. Analiza întreprinsă — cu un simț perfect al portretizării — nu a putut să abordeze însă decît un număr limitat de elemente, generale, ale pianisticii interpreților, este prea concentrată uneori. Avînd în vedere că astfel de contribuții serioase ies din sfera preocupărilor propriu-zis teoretice, adresîndu-se și muzicologilor dar mai ales virtuozilor, — cercetarea unor asemenea probleme căpătînd astfel o valabilitate practică — noi studii comparative impun o detaliere, o mai largă susținere a amănuntelor de interpretare.

★

După cum se poate constata chiar din sumarele expunerii ce preced, studiile apărute în primul volum din noua serie pe care o îngrijește biroul Secției de critică și muzicologie a Uniunii Compozitorilor constituie îndeobște succese ale științei românești și demonstrează nivelul pe care muzicologia noastră l-a atins.

Cititorului îi apar totuși cîteva semne de întrebare cu privire la acest volum, și le semnalăm cu intenția de a ajuta la îmbunătățirea colecției și pentru un succes mai deplin al numerelor viitoare.

Este în primul rînd neclar de ce inițierea unei asemenea colecții este însoțită doar de sumarele explicații incluse în *Cuvîntul înainte*. Intențiile colecției și realizarea lor în acest volum precum și în cele următoare ar fi trebuit explicate mai pe larg. Ar fi poate de dorit, pe viitor, ca studiile unor asemenea volume să tindă spre gruparea în jurul unor preocupări centrale sau să fie mai axate pe o anumită tematică, ceea ce ar îndepărta impresia de mozaic pe care o lasă volumul la prima abordare, chiar dacă această impresie se schimbă la cercetarea lui atentă, datorită însă valorii studiilor, iar nu criteriilor de alcătuire a volumului. De altfel, impresia menționată se deduce din încă două împrejurări greu explicabile: pe de o parte au fost înmănușiate în volum materiale foarte variate ca nivel de tratare (deci, rămîne neclar cui i se adresează exact volumul) și pe de altă parte nu s-a găsit oportun ca sumarul să fie oarecum organizat — alfabetic, tematic, cronologic sau în orice alt mod —, spre a nu sugera aleatoriu în alcătuirea cuprinsului.

Ar fi apoi de dorit ca în numere viitoare, volumele să cuprindă și studii privind muzica universală — eventual chiar studii comparative. Cuprinderea în volum a unor studii semnate și de alți muzicologi din țară — ca de pildă cei de la Cluj, Iași etc. — ar fi de asemenea binevenită.

O altă categorie de întrebări se nasc cu privire la ținuta strict redacțională a volumului. Semnalăm cîteva aspecte care, dacă sînt supărătoare chiar în volume memorialistice sau de eseistică, devin imperfecțiuni inadmisibile într-un volum științific ca cel de față. Astfel, nu există un sistem unitar de trimiteri, nici măcar în ce privește locul lor: unele

referințe sînt incluse în text, altele sînt redată în subsol, cu numerotare în continuarea paginilor articolului, iar la studiul lui George Breazu, notele sînt situate grupat în continuare la sfîrșitul studiului și netraduse. La studiul lui Constantin Brăiloiu, pe de altă parte, prima notă de subsol este nota 2: nota 1 nu există!

Mențiunile care însoțesc exemplele muzicale sînt de asemenea neunitar întocmite — chiar și în cadrul unui singur articol. Astfel, în exemplele pe care le oferă studiul semnat de I. D. Petrescu, găsim cînd notări complete, cu locul de aflare și păstrare a manuscrisului, secolul de proveniență, numărul de inventariere al manuscrisului, filele și chiar modul melodiei respective, cînd doar una sau alta din aceste mențiuni, într-o ordine modificată de fiecare dată și într-o redactare imperfectă și neunitară: a) «Grotta-ferrata», b) «Grotta-fèr»; a) «Bibl. nat. Paris», b) «Paris» etc. Tot astfel,

în studiul lui Zeno Vancea, la p. 132, se face referire la «tipăriturile menționate la pag. 1», care bineînțeles nu există, studiul ocupînd în volum paginile 125—145!

În sfîrșit, cu totul inexplicabil este faptul că, deși majoritatea studiilor cuprinse în acest volum nu sînt inedite, ci reprezintă retipărirea unor contribuții apărute anterior în reviste sau volume, acest lucru se trece sub tăcere, cu numai două sau trei excepții, care fac inexplicabilă și atitudinea diferențiată care s-a adoptat față de materialele cuprinse în volum. Din rațiuni de ordinul probității editoriale și al priorității științifice, obligațiile care constituie reguli generale ale sistemului editorial de tip nou ar trebui îndeplinite cu strictă consecvență și de Editura Muzicală, în practica acestei noi colecții.

MIRCEA VOICANA și LUCIA ALEXANDRESCU

B. KOTLEAROV

George Enescu

Издательство Музыка, Moskova, 1965, 132 pag.

În literatura de specialitate numele muzicologului sovietic Boris Iancovlevici Kotlearov se bucură de un prestigiu bine meritat. Dascăl, a cărui activitate pedagogică a avut drept roade afirmarea unei întregi pleiade de tineri muzicologi, cercetători și publicisti.

Kotlearov s-a făcut cunoscut la noi prin intermediul unor traduceri publicate în revista *Probleme de muzicologie*.

În sfera preocupărilor sale un loc însemnat îl ocupă cultura muzicală a țărilor socialiste. De altminteri, muzica românească se bucură de atenția cercetătorilor sovietici, fapt concretizat prin apariția unor articole, broșuri, sau chiar studii de întindere cum ar fi, de pildă, lucrarea lui Martînov, *Muzica lumii noi* —, în care României îi este consacrat un amplu și aprofundat capitol — sau monografia G. Enescu de I. Iampolski. Cunoscîndu-l îndeaproape pe George Enescu, cu prilejul turneelor sale în Uniunea Sovietică, cucerit de arta ca și de farmecul personal al muzicianului, Kotlearov a fost preocupat de ideea elaborării unei lucrări în care să-i dezvăluie personalitatea.

Un prim pas în înfăptuirea acestui gînd l-a constituit apariția, în 1958, a unui articol publicat în culegerea *Arta interpretării muzicale* — editată și la noi, doi ani mai tîrziu, de către Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor — în care autorul, pe lîngă date biografice, referiri la activitatea lui Enescu, izbutește să prezinte, într-o formă generalizată, concepțiile pedagogice, metodice și interpretativ-creatoare ale ilustrului nostru artist.

Încununarea acestei munci a constituit-o apariția, în editura moscovită «Музыка», a monografiei *George Enescu*.

Urmărindu-l de-a lungul tumultuoasei sale activități — ca violonist în modestele săli de provincie sau în marile centre muzicale ale lumii, ca pianist și dirijor în spitalele de front, în cercul intim al

prietenilor sau pe estradele de concert, ca pedagog atent, răbdător și înțelept, ca militant sau creator — Kotlearov îl prezintă pe Enescu drept un artist a cărui viață și activitate se caracteriza prin strădania neconținută de a sluji frumosul, de a răsfrînge idei nobile, de a întruchipa idealuri umaniste, de a dezvălui oamenilor — așa cum a mărturisit-o el însuși — «taina încredințată de natură lor și numai lor...». Autorul afirmă cu convingere că George Enescu este una dintre cele mai interesante fenomene — pe plan mondial — din prima jumătate a veacului nostru.

O parte introductivă tratează despre însemnătatea lui Enescu ca întemeietor al școlii românești contemporane de compoziție, datorită căruia muzica românească s-a impus pe planul valorilor universale. Se vorbește aici de principiile de creație ale lui Enescu, despre legătura sa cu tradițiile artei clasice și cu creația populară, care i-au consolidat fondul optimist, viguros. În continuare este prezentată activitatea pedagogică și obștească a lui Enescu, autorul presărînd adesea citate ale maestrului, care concretizează ideile, le plasticizează, le sporesc puterea de convingere. Se dau de asemenea unele explicații în legătură cu instrumentele noastre populare, cu alcătuirea tarafului și cu procedeele specifice de interpretare, Kotlearov alăturînd personalității de creator a lui Enescu pe cea de interpret. Stilul său interpretativ — arată autorul —, cu largă respirație a melodiei, a înfriurit cristalizarea graiului său componistic, cu dinamismul și flexibilitatea sa, cu pulsația sa lăuntrică, care — toate laolaltă — slujesc afirmării pe prim plan a *melodiei*, ca mijloc principal de expresie. În general se afirmă legătura dintre interpret și creator care s-a făcut simțită de-a lungul întregii existențe a artistului; creația era la el rezultatul unei active și nemijlocite cunoașteri a resurselor instrumentului, iar interpretarea sa era un autentic proces creator.

Un amplu capitol este consacrat biografiei compozitorului, pe care autorul o periodizează după *Les souvenirs de Georges Enesco*, împărțind-o în trei etape: 1) copilăria petrecută la Liveni, 2) perioada de la Viena (studiile cu Hellmesberger-tatăl și Fuchs, prietenia cu Hellmesberger-fiul, întâlnirile cu Brahms și Hans Richter, aprofundarea muzicii lui Beethoven și Wagner) și 3) anii de studii la Paris cu Massenet, Gédalge și Marsick, desăvârșirea cu Fauré și apariția primelor lucrări mai însemnate.

Biografia nu e reprodușă amănunțit; el dezvăluie, în schimb, atmosfera, ambianța social-politică, istorică și artistică în care a trăit și a creat Enescu. Astfel, din paginile cărții aflăm referiri la marii creatori și interpreți ai vremii, dintre care unii — ca de pildă M. Ravel, Fl. Schmidt, A. Cortot, J. Thibaud, E. Ysaye, P. Casals, Fr. Kreissler — au avut legături de strînsă prietenie cu Enescu.

Acest capitol abordează și o serie de probleme legate de creația enesciană. Autorul vorbește despre monotematism, ca aspect esențial al limbajului lui Enescu, datorită căruia — laolaltă cu trăsăturile programatice din muzica sa — îl asemuiește cu César Franck, în pofida evidentelor diferențe de individualitate, temperament și factură psihică. Sînt analizate o serie de lucrări — *Poema română*, sonatele *a II-a* și *a III-a* pentru vioară și pian, *Octetul* și *Dixtuorul*, rapsodiile, *Simfonia I-a* și *a II-a* etc. — cărora le tălmăcește sfera de imagini, ambitusul emoțional pe care-l întruchiează. Deși în unele cazuri amănunțită și cu exemple muzicale nu este totuși o analiză descriptivă — cu excepția cazurilor cînd autorul urmărește să înlesnească înțelegerea unei comparații, ori să sublinieze un anumit procedeu legat de conținutul unei anume lucrări — ci este o analiză științifică în care semnatarul lucrării urmărește să reliefeze evoluția stilului enescian sau să lămurească anumite idei ca, de pildă, atitudinea față de folclor și de programatism, dramatizarea imaginilor muzicale etc. Reiese limpede curba ascendentă pe care a parcurs-o Enescu în însușirea unei înalte măiestrii componistice; de asemenea integrarea în stilul său a folclorului pe care nu-l considera un scop în sine, un atribut al frumuseții imaginii artistice, ci ca o reflectare directă și firească a ideilor și simțămintelor, ca un mijloc de generalizare a realității. De aici — conchide autorul — decurge realismul, romantismul și caracterul adînc uman al creației enesciene.

Programatismul la Enescu este înțeles în sens larg, folosit cu scopul unei cît mai sugestive oglindiri a conținutului imaginii muzicale, ceea ce l-a ferit de implicații naturaliste, chiar în acele cazuri — cum ar fi *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, *Impresii din copilărie* sau *Suita sătească* — unde a recurs la efecte ilustrative.

Alăturînd lucrările de cele mai multe ori nu după succesiunea lor cronologică ci după asemănări de conținut, colorit și atmosferă, muzicologul sovietic îl consideră pe Enescu un autentic creator-simfonist care tinde către redarea în imagini sonore a *acțiunii* și nu a stărilor sufletești și care, în condițiile crizei în care se găsea simfonismul european la începutul veacului nostru, a reînviat — transfigurîndu-le prin prisma noilor realități — înaltele

tradiții ale simfonismului din veacul al XIX-lea. Dar, spre deosebire de eroul întruchipat în muzica simfonică romantică, eroul lui Enescu nu e chinuit de dedublarea contradictorie a personalității sale; el năzuiește către un ideal înalt și, conștient fiind de forța sa morală, nu se îndoiește de posibilitatea înfăptuirii acestuia și luptă cu îndrăjire pentru dobîndirea lui.

Sub acest aspect tratează Kotlearov și opera de căpetenie a lui Enescu — *Oedip* — pe care o consideră drept una dintre cele mai însemnate realizări din istoria muzicii universale a veacului nostru. Comparînd atitudinea altor compozitori față de subiectele antice — R. Strauss în *Electra*, Fauré în *Penelopa*, Stravinsky în *Oedipus-rex*, Taneev în *Oreste* — a căror abordare era, de fapt, o formă de evadare din realitate sau, uneori, expresia unei atitudini critice față de ea, Kotlearov afirmă că Enescu a văzut în subiectul antic un mijloc de apropiere de realitate și de afirmare a ceea ce este pozitiv în ea. Oedip nu este o victimă a destinului, ci un om cu o deosebită forță sufletească și puritate morală, care crede în izbînda dreptății și luptă pentru ea. De aceea, opera lui Enescu nu este o dramă fatalistă, ci — s-ar putea spune — o « tragedie optimistă ».

În ceea ce privește graiul muzical al operei, Kotlearov vorbește despre sistemul leitmotivelor, care la Enescu — spre deosebire de Wagner la care ele apar ca simboluri — înseamnă concretizarea unor idei în desfășurarea lor simfonică.

Referindu-se la folosirea sferturilor de ton cu scopul — așa cum s-a exprimat însuși compozitorul — « obținerii unor efecte speciale », autorul sovietic afirmă că obîrșia lor trebuie căutată în însăși esența națională a stilului enescian, în lunecările glasului din bocetele noastre, în glissando-urile atît de caracteristice cîntului lăutarilor noștri și nu în tendințele moderniste ale vremii sau în vechile tetracorduri grecești, cromatice sau enarmonice.

În ultima parte a lucrării, analizînd activitatea de interpret a lui Enescu, Kotlearov se oprește în special asupra calității de violonist, arătînd cum a înflorit și s-a dezvoltat talentul său ca o sinteză a celor mai însemnate școli violonistice europene. Supunînd unei treceri în revistă repertoriul enescian, reproducînd chiar integral unele programe de concert și analizînd realizarea unor lucrări de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms autorul arată că virtuozitatea, tehnica remarcabilă a lui Enescu era subordonată expresivității, reliefării conținutului emoțional al muzicii; la el — afirmă Kotlearov — « arcușul era parcă prelungirea mîinii, iar vioara — parte integrantă a însuși interpretului » și concepția sa interpretativă se călăuzea după deviza beethoveniană « de la inimă către inimă ».

Muzicologul sovietic se referă apoi la activitatea desfășurată în domeniul muzicii de cameră pe care Enescu a socotit-o întotdeauna importantă pentru formarea multilaterală a unui muzician. Întîlnim aici referiri la colaborările cu aproape toți marii interpreți ai vremii — Casals, Casella, Cortot, Fournier, Ysaye, Kreisler, Oistrach, Șafran, Menuhin, R. Strauss, Bartók, Ravel și alții. Și ca pianist și dirijor Enescu este urmărit de-a lungul turneelor sale în țară și străinătate. Se reproduc aprecieri ale

criticilor — printre care întâlnim și elogiile ale unor personalități de frunte ale artei contemporane — extrase din ziarele și gazetele vremii, precum și aprecieri ale artistului însuși.

Conturul personalității enesciene este întregit de activitatea de pedagog — Enescu a educat o serie de muzicieni remarcabili — precum și de cea de propagator al muzicii românești peste hotare și de educator al publicului românesc, căruia i-a făcut cunoscute multe capodopere ale muzicii universale — el a prezentat la noi în primă audiție, printre altele, *Simfonia IX-a* de Beethoven, actul III din opera *Parsifal* de Wagner, *Romeo și Julietta* și *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz.

La sfârșitul lucrării autorul oferă o listă amănunțită a creațiilor lui Enescu, în care sînt cuprinse, alături de lucrările cu număr de opus și compozițiile de tinerețe, prelucrările, transcripțiile, cadențele.



Bizuindu-se pe o serie de materiale apărute la noi — monografiile lui Andrei Tudor și George Bălan, studii și articole publicate în revista *Muzica*, extrase din ziarele românești ale vremii — sau folosind documente editate în străinătate (Bernard Gavoty, *Les souvenirs de George Enesco* sau monografia lui Iampolski), slujindu-se de imprimări pe discuri și reproducind surse inedite, ca de pildă corespondența sa cu directorul muzeului bucureștean « George Enescu », Kotlearov a pus la îndemîna cititorilor sovietici o lucrare competentă și temeinică — deși de dimensiuni reduse — consistentă, a cărei valoare rezidă mai cu seamă în caracterul ei riguros științific.

Limbajul poetic, stilul literar colorat, bogat în comparații plastice, face ca lucrarea muzicologului sovietic să fie citită nu numai cu interes științific de către specialiști ci să se adreseze unui public foarte larg.

NINA TURCU

- În ziua de 8 noiembrie 1965 a avut loc la Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România un interesant cinaclu în care compozitorii A. Stroe, St. Niculescu și T. Olah au prezentat referate privind Festivalul Internațional de Muzică Universală Contemporană *Toamna Varșoviană*.
- 22 noiembrie 1965. În ciclul « Figuri de compozitori, curente și idei în muzica contemporană » a avut loc la Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România conferința compozitorului Wilhelm Berger despre *Alban Berg*.
- La 29 noiembrie 1965 cinaclul Uniunii Compozitorilor a fost dedicat informării asupra lucrărilor Seminarului de Muzicologie de la Berlin, iunie 1965. Muzicologul Vasile Tomescu a făcut o amplă relatare care a prezentat un interes deosebit pentru auditoriu.
- 31 ianuarie 1966. În cadrul cinaclului Uniunii Compozitorilor s-au discutat două lucrări de muzicologie apărute în Editura Muzicală: R. Ghircoiașiu — *Contribuții la istoria muzicii românești*, vol. I; C. Ghenea — *Din trecutul culturii muzicale românești*.
- 7 martie 1966. Cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea lui D. G. Kiriack a avut loc la Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România o conferință ținută de Gh. Ciobanu urmată de un concert coral dirijat de I.D. Chirescu, artist al poporului.
- Între zilele de 12 și 13 martie 1966, la Conservatorul din Cluj s-a organizat o Sesiune științifică a cadrelor didactice. După cuvîntul de deschidere al rectorului Conservatorului din Cluj Liviu Comes, au fost prezentate comunicările urmate de discuții, grupate în jurul a patru tematici:

I. Probleme de analiza creațiilor și stilurilor muzicale

1. lect. E. Junger: *Aspecte cromatice mai puțin cunoscute în armonia modală a Renașterii engleze.*
2. lect. V. Herman: *Aspecte și perspective ale înnoirii limbajului muzical.*
3. prof. M. Eisikovits: *Elemente ale limbajului muzical bachian în lumina muzicii din prima parte a secolului XX.*
4. prof. S. Toduță: *Anton Webern — Variațiuni pentru pian op. 27, partea I.*
5. lect. C. Tăranu: *Enescu, un precursor.*
6. prep. D. Acker: *Reflexiuni asupra creației vocale și vocal-simfonice weberniene.*
7. prep. L. Zoicaș: *Aleatorismul, o cale și o soluție artistică.*
8. prep. P. Vermessy: *Zgomotele ca mijloc de expresie în limbajul muzical contemporan.*
9. prep. D. Voiculescu: *Unele probleme ale secvențelor în muzica lui I. S. Bach.*
10. conf. G. Jodál: *Muzica de cameră a lui Janaček.*
11. asist. R. Pop: *Elemente ale sistemului tonal preconizat în creația lui Guillaume de Machaut.*
12. lect. G. Țepeanu: *Contribuții la elucidarea semnificației poetice și simbolismul sonor al preludiilor lui Debussy.*
13. asist. L. Ploeanu: *Ciclul de lieduri An die ferne Geliebte în creația lui Beethoven.*
14. conf. I. Jagamas: *Sisteme tonale în Microcosmos de Bartók.*
15. lect. I. Husti: *Concepția tonală a lui Gesualdo da Venosa.*

II. Probleme de teorie, istoria muzicii și folclor

1. asist. E. Terényi: *Acordurile de octavă micșorată.*
2. lect. I. Balea: *Muzica și literatura modernă în confruntare de scenă și cu scena lirică.*
3. prep. I. Herbert: *Contribuții la cunoașterea diverselor tipuri de sonată de cameră din sec. al XVIII-lea.*

4. lect. E. Borza: *Contribuția lui Iacob Mureșianu la începuturile pianisticii românești.*
5. conf. R. Ghircoiașiu: *Două scrisori inedite ale lui C. Brăiloiu.*
6. lect. T. Mîrza: *Simetria de oglindă în folclorul românesc.*
7. lect. I. Szenik: *Elementele și formele asimilării unei melodii occidentale în muzica populară românească.*
8. conf. I. Nicola: *Ion Harsia, un compozitor înaintaș din Transilvania.*
9. lect. A. Benkő: *Aspecte muzicale ale orașului Bistrița în sec. al XVI-lea.*
10. conf. G. Merișescu: *Seminarul de muzică veche de la Bruges-Belgia.*

III. Probleme de pedagogie muzicală

1. asist. N. Szalay: *Metoda statistică de analiză armonică.*
2. conf. E. Hertegh: conf. N. Pîrvu: *Importanța reprezentărilor în educația muzicală.*
3. prof. G. Iarosevici: *Un aparat pentru verificarea auzului muzical.*
4. lect. C. Arcu: *Importanța și rolul respirației în tehnica emisiunii sonore la instrumentele de suflat.*
5. prep. C. Ripă: *Probleme legate de etapa studierii pe stiluri a solfegiului.*
6. asist. I. Bonna: *Despre un calcul corect al calității intervalului.*
7. prof. I. Nagy: *Premisele istorice și teoretice ale sfertului de ton.*
8. lect. M. Sigmond: *Probleme fonetice în arta cîntului.*
9. lect. A. D'Andrée: *Mecanismul acoperirii sunetului în educația vocală.*
10. lect. V. Taban asist. G. Georgia asist. I. Jánki: *Aportul disciplinei de pian general la educația muzicală a studenților de la canto.*
11. prof. A. Márkos: *Dificultăți în predarea solfegiului.*
12. lect. C. Cherebețiu: *Contribuții la precizarea terminologiei muzicale a disciplinelor armoniei și contrapunct.*

IV. Probleme de interpretare muzicală

1. lect. P. Lefterescu: *Stil și interpretare.*
 2. lect. I. Budoiu: *Sistemul de expresie în arta interpretului liric.*
 3. asist. O. Lefterescu: *Tendențe coloristice în literatura contemporană a pianului.*
 4. asist. L. Kiss: *Probleme de interpretare a Sonatei a II-a pentru vioară și pian de G. Enescu.*
 5. lect. I. Adorján: *Relația dintre text și muzică.*
 6. asist. C. Mișu: *Evoluția interpretării pianistice a creației lui Chopin.*
 7. lect. V. Zoicaș: *Personalitatea interpretativă enesciană în partitele și sonatele pentru vioară solo de I. S. Bach.*
- La 30 martie 1966 a avut loc la Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România o Sesiune științifică dedicată aniversării a 100 de ani de la nașterea lui D. G. Kiriac. S-au ținut comunicările: Kiriac — omul de către Harry Brauner; *Aspecte ale activității lui D. G. Kiriac* de către Lucia Alexandrescu. Comunicările au fost urmate de o audiție pe bandă magnetică.
- Cîstind memoria lui C. C. Nottara de la a cărui moarte s-au împlinit în luna martie 1966, 15 ani, Conservatorul Ciprian Porumbescu a organizat un concert omagial precedat de un cuvînt introductiv rostit de muzicologul Viorel Cosma care a schițat portretul artistului.
- Cu prilejul decernării Premiilor Academiei Republicii Socialiste România pe anul 1964 (aprilie 1966) au fost distinse două lucrări de muzicologie cu Premiul « Ciprian Porumbescu »:
1. George Enescu — Fernanda Foni, Nicolae Missir, Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu.
 2. *Muzica în România după 23 August 1944* — Petre Brîncuși și Nicolae Călinoiu.
- Luni 16 mai la Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România a avut loc cînaclul Secției de muzicologie dedicat unor Cercetări actuale cu privire la sistemele modale și ritmice ale muzicii populare. S-au ținut următoarele comunicări:
1. E. Comișel: *Forma și structura muzicii populare.*
 2. Gh. Ciobanu: *Criteriul istoric în studierea modurilor populare.*
 3. T. Mîrza: *Caracterul unitar al sistemului de structuri tonal-modale ale muzicii populare.*
 4. L. Glodeanu: *Rolul folclorului în creația unui compozitor.*

FERNANDA FONI

Tipăriturile Editurii Muzicale a Uniunii Compozitorilor însumează ca titluri mai recente:

- George Sbircea, *Jean Sibelius. Viața și opera*, 1965 (280 p.).
 - *Studii de muzicologie*, vol. I/1965 (415 p.). Volumul cuprinde contribuții pe teme cu caracter divers (istorie, estetică, folclor, probleme de limbaj muzical, analize de creație) ale unor cunoscuți muzicologi și compozitori (George Breazul, Constantin Brăiloiu, I. D. Petrescu, Zeno Vancea, Pascal Bentoiu, Vasile Tomescu, Ștefan Niculescu, Emilia Comișel, Wilhelm Berger, Nicolae Parocescu, Viorel Cosma, Gheorghe Ciobanu, Alfred Hoffman), impunându-se ca o competiție de valori pe tărîmul gîndirii teoretice muzicale.
 - W. G. Berger, *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, 1965 (415 p.). Lucrarea reunește eficiența instructivă cu o apreciazabilă exigență profesională. Pe firul evoluției istorice, conturînd datele structurale ale genului, autorul urmărește în prezentarea creațiilor de cameră din vastul repertoriu universal și românesc, detașarea principiilor muzicale mari dar și latura «descriptivă», de sugerare a mesajului lor expresiv particular, fapt ce favorizează accesibilitatea expunerii.
 - Dumitru Bughici, *Suita și sonata*, 1966 (342 p.), lucrare de strictă specialitate, conținînd o exegeză a formelor de suită și sonată, considerate în perspectiva istorică și ilustrate cu analize ale celor mai reprezentative creații din literatura muzicală universală și națională
- iar în direcția popularizării unor figuri de interpreți din trecutul muzicii românești:
- Th. Bălan, *Theodor Leonard*, București, Ed. Muzicală, 1965, 175 p.
 - Petre Ghiață și Clery Sachelarie, *Maria Tănase și cîntecul românesc*, București, Ed. Muzicală, 1965, 293 p.



George Bălan se ilustrează ca autor al unui ciclu de lucrări, vizînd — la nivelul unei informări cu largă răspîndire — descifrarea implicațiilor estetice ale fenomenului muzical, privit evolutiv (ultimele două volume) sau în diversitatea ipostazelor sale — creație, interpretare, percepție — (primul volum). În ordinea apariției:

- George Bălan, *Sensurile muzicii*, București, Ed. Tineretului, 311 p.
- George Bălan, *Muzica. Temă de meditație filozofică*, București, Ed. Științifică, 1965, 343 p.
- George Bălan, *Innoirile muzicii*, București, Ed. Muzicală, 1966, 227 p.

Revista *Muzica* oferă:

- dezbateri de principiu pe teme contemporane (*Muzica românească și tendințele artei contemporane. Opinii ale compozitorilor Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe și Wilhelm Berger* — Nr. 11/1965 —, *Gheorghe Firca, Muzica și formarea spirituală a omului de azi* — Nr. 12/1965 —, *Ion Pascadi, Concret-istoric și general-uman în dezvoltarea valorii estetice* — Nr. 2/1966 —).
- articole cu caracter estetic, pedagogic, de analiză muzicală (Constantin Brăiloiu, *Lărgirea sensibilității noastre față de creația folclorică și extraoccidentală* — Nr. 10/1965 —, Theodor Bălan,

- Spre o unificare în metoda de predare a artei cîntatului la pian* și Maria Cernovodeanu, *Pianul, instrument de cultură muzicală* — Nr. 11/1965 —, Zeno Vancea, *Simfoniile a IV-a și a V-a de George Enescu* — Nr. 1/1966 —, Alexandru Pașcanu, *Probleme de armonie în lumina muzicii contemporane* — Nr. 1/1966).
- « profiluri de muzicieni » (Vasile Tomescu, *George Breazul și muzicologia noastră* — Nr. 11—12/1965 —, Liliana Firca, *Béla Bartók* — Nr. 11/1965 —, Al. Colfescu, *Elisabeth Schwarzkopf* — Nr. 12/1965 —, Sergiu Sarchizov, *Prokofiev astăzi* — Nr. 2/1966).
 - reportaje și note de călătorie, ecouri ale vieții muzicale de peste hotare (Gheorghe Firca, *Moscova-Erevan* — Nr. 10/1965 —, Lucian Grigorovici, *Note și comentarii, succintă analiză a reflectării mișcării muzicale de avangardă în presa occidentală de specialitate* — Nr. 11/1965 —, George Pascu, *Bydgoszcz și Gh. Merișescu, Muzică veche la Bruges* — Nr. 1/1966 —, Nicolae Brâncuși, *Rio de Janeiro* — Nr. 2/1966 —, Grigore Constantinescu, *Colocviul internațional de la Leipzig* — Nr. 2/1966).

INDEX ALFABETIC

		<u>Nr.</u>	<u>Pag.</u>
LUCIA ALEXANDRESCU	Aspecte din activitatea muzicală a lui D. G. Kiriac	2	153
SIMION ALTERESCU	Premise pentru caracterizarea artei scenice românești din a doua jumătate a secolului XIX	1	3
ANCA COSTA-FORU	Maria Ventura	2	129
OLGA FLEGONT și	Tradiții de cercetare în istoriografia, critica teatrală		
LILIANA FIRCA	și muzicologia românească	2	107
LETIȚIA GÎTZA	Mihail Pascaly și viața artistică a timpului	1	49
MIRCEA MANCAȘ	Victor Ion Popa, omul de teatru—20 de ani de la moartea sa	2	119
LELIA NADEJDE	Repertoriul străin în teatrul românesc între 1848—1877	1	23
ALEXANDRU PALEOLOGU	Teatrul lui Lucian Blaga	1	37
ANA MARIA POPESCU	Probleme actuale ale comediei originale românești, diversitatea de stiluri — eroul pozitiv de comedie.	2	141
ZENO VANCEA	Opera muzicală a lui Paul Constantinescu	1	59
ELENA ZOTTOVICEANU	Nicolae Iorga despre muzica românească	2	147

NOTE ȘI DOCUMENTE

VENTURIA BIROU	Un prieten al lui Eminescu, violonistul Thomiță Micheru la Timișoara	2	163
OLGA FLEGONT	Neculai Luchian	1	77
GEORGE FRANGA	Memoriile actorului Ștefan Vellescu — manuscris original	1	83
PAUL PĂLTĂNEA	Un teatru de operă italian la Galați între anii 1853—1857	2	159
E. VOICULESCU	Elena Văcărescu și cinematograful	2	165
NOTE DE LECTURĂ		1	89
RECENZII		2	167
CRONICĂ		1	99
CRONICĂ		2	185
CĂRȚI — REVISTE		1	101
CĂRȚI — REVISTE		2	187
NECROLOG		1	103

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- N. DUNĂRE și colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara**, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, 1963, 541 p. — 8 pl., 57 lei; vol. II. De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi, Tropaeum Traiani**, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYEN și V. SEBESTYEN, **Arhitectura Renașterii în Transilvania**, 1963, 252, p., 31,70 lei.
- * * * **Ștefan Popescu — desenator**, Album întocmit de Acad. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- * * * **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani**, 1961, 610 p. — 8 pl., 93,50 lei.
- * * * **Jean Alexandru Steriadi — desenator**, Album întocmit și cu o prefață de Acad. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, **Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București**, 1961, 364 p., 35, 60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, **Arhitectura și sculptura romanică în Pannonia medievală**, 1966, 150 p., 28 lei.
- * * * **Istoria teatrului în România**, vol. I, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

ERATĂ

<u>Pag.</u>	<u>rîndul</u>	<u>în loc de:</u>	<u>se va citi:</u>
109	Nota 11	1925	1915
145	14 de sus	consulta	confunda
161	Nota 25	I. Masffso	Massoff

Studii și cercetări de istoria artei — seria Teatru, muzică, cinematografie, nr. 2/1966



Lei 18.

45886